THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

HERAUSGEGEBEN

VOM DIREKTORIUM.

JAHRGANG 1908.
MIT ABBILDUNGEN.

NÜRNBERG
VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS
1908.

HANS TRAUT UND DER PERINGSDÖRFFER-ALTAR.

VON DR. EDWIN REDSLOB.

(Mit 1 Tafel.)

In dem einleitenden Abschnitt seines Werkes „Die Trauts“ (erschienen 1907 als Heft 79 der Studien zur Deutschen Kunstgeschichte) hat Christian Rauch den Zeitgenossen Wolgemuts Hans Traut behandelt.

Nach einer Zusammenstellung des über den älteren Traut vorhandenen urkundlichen und biographischen Materiales versucht Rauch, ein Bild von der künstlerischen Tätigkeit des Meisters zu geben. Als Grundlage hierzu dient ihm die einzig beglaubigte malerische Arbeit Trauts, eine im Besitze der Erlanger Universitätsbibliothek befindliche, etwa 55 : 30 cm messende kolorierte Federzeichnung. Das Blatt stellt den Heiligen Sebastian dar; es trägt von Dürers Hand die Bezeichnung: „Dz hatt hans trawt zu Normirchkg gemacht“. Das Wasserzeichen des benutzten Papieres (Ochsenkopf, ähnlich wie Nr. 14 869 in Briquet: Les Filigranes T. IV. 1907) erscheint nach Briquets Forschungen auf meist venezianischen Urkunden der siebziger und achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. (Taf. I u. Abb. 1.)

Durch Vischer ist die Zeichnung in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt. Er schreibt (Studien, 1886, S. 335): „Die Manier ihres Vortrages hält so ziemlich die Mitte zwischen Schongauer und Michel Wolgemut, kommt jedoch diesem um einen Grad näher als jenem und kann nicht eben außergewöhnlich genannt werden.“ Ihre Ähnlichkeit mit dem Sebastian auf dem Peringsdörffer-Altar des Germanischen Museums (Nr. 117 des neuen Gemäldekatalogs) wurde am eingehendsten von Thode (Die Malerschule von Nürnberg, 1891, S. 179—181) behandelt. Doch hebt Thode zugleich die deutlichen Unterschiede zwischen den beiden Sebastiangestalten hervor. Die Zeichnung macht auf ihn einen „zierlicheren Gesamteindruck, der besonders durch die hübsche, kürzere und geradere Nase und den feinen Mund bedingt wird“. Auf Grund dieser Verschiedenheit des künstlerischen Geistes und Geschmackes sieht er sich gezwungen, die Zeichnung als eine Kopie hinzustellen; er nimmt an, daß es sich um eine Studie handelt, „zu der Hans Traut jenen Sebastian auf dem Altarwerk sich als Vorbild genommen“.

Gegen diese „Degradierung“ zu einer Nachzeichnung wendet sich Rauch (S. 19). Nach ihm zeugt „jeder Feder- und Pinselstrich auf beiden Bildern von demselben künstlerischen Temperament und Empfinden“. Die Freiheit und Sicherheit der Zeichnung habe nichts von dem unselbstständigen Tasten einer Kopie an sich; beide seien von ein und demselben Meister und die Zeichnung sei höchstwahrscheinlich

eine Vorstudie zu dem Gemälde. Daraus zieht Rauch den Schluß, der Peringsdörffer-Altar sei von Hans Traut gemalt.

Daß Vischer und Thode im Gegensatz zu Rauch bei ihrer Wertung des Erlanger Sebastian ein sicheres Empfinden leitete, wird ersichtlich, sobald man erkennt, daß die Zeichnung allerdings ein Vorbild hat, und dadurch einen gesicherten Beurteilungspunkt für ihr Verhältnis zum Peringsdörffer-Altar gewinnt.

Hans Traut hat in annähernd vierfacher Vergrößerung nach Martin Schongauers großem Sebastian (B. 59) gearbeitet. Die Veränderungen, die er vornahm, sind leicht erkennbar: der rechte Arm ist bei der Zeichnung gesenkt, dementsprechend ist der Kopf mehr zur Seite geneigt. Der Körper ist nicht so weit zur rechten Seite gebogen, das Lendentuch ist statt an der rechten Hüfte an der linken verknotet, und hier flattert auch sein abstehender Zipfel. Individuell verändert ist der Kopf: er ist rund, fleischig und weich, die Augenlider sind ein wenig geöffnet, die Linien von den Brauen zum Nasenrücken sind auf beiden Seiten durchgeführt. Hierin wie in der weichen und etwas flauen Fleischbehandlung kommt die Verschiedenheit des künstlerischen Temperamentes deutlich zum Ausdruck.

Vergleicht man Stich und Zeichnung, so wird man für die Zeichnung als Deutung geben müssen, daß es sich wahrscheinlich um den unter Benutzung des Schongauerischen Blattes hergestellten Entwurf zu einer Holzfigur handelt, der ursprünglich durchaus nicht als Vorstudie zu der Altartafel gedacht war.

Der Stich ist mehrfach zu Nachbildungen benutzt worden. Nach dem Text zu Amand-Durands Publikation (Oeuvre de Martin Schongauer, 1881) haben ihn Wenzel von Olmütz und Israel von Meckenem kopiert; im Gegensinne erscheint er bei dem Monogrammisten O. I.; auch zeigt ein kleines Bild der Königl. Gemäldegalerie zu Wien (Nr. 1491) die Schongauerische Gestalt. Der unter Schongauers Namen gehende, gegenseitig dargestellte kleine Sebastian (B. 49) scheint mir nur eine Kopie nach dem großen Stich zu sein.

Die Übernahme von Entwürfen des Kupferstiches war bei Malern und Plastikern durchaus gebräuchlich. Alfred Schmid hat im fünfzehnten Bande des Repertoriums (1892, S. 19) eine ganze Reihe von Beispielen angeführt, die W. Josephi im Jahrgang 1903 unserer Mitteilungen durch Belege aus der Skulpturensammlung des Germanischen Museums und des Münchener National-Museums erweitert hat. Die Einwirkung Schongauerischer Arbeiten auf Nürnberger Skulpturen hat E. v. Keyserling in der Beilage 29 der Allgemeinen Zeitung 1899 behandelt.[1])

Alle Veränderungen, die Hans Traut bei seiner Kopie vornahm, erklären sich auf das einfachste aus dem Verlangen, sein Vorbild für eine Holzskulptur umzuarbeiten. Abgesehen von dem achteckigen, profilierten Postament läßt sich dies in der gesamten Durchbildung erkennen. Für eine Skulptur mußte die starke Neigung des Körpergewichtes auf eine Seite gemildert werden; da Traut aber dennoch den scharfen Winkel beibehielt, der durch das vorgestellte rechte Bein an der Hüfte

1) Auf Schongauer gehen auch zwei Köpfe zurück, deren feine Form Dörnhöffer an die Arbeitsart des jungen Dürer zu denken zwingt: der Kopf der Maria von der Verkündigung und von der Anbetung des Hersbrucker Altares. (Vgl. Repertorium XXIX. S. 455 f.).

Hans Traut.
Zeichnung in der Universitätsbibliothek zu Erlangen.

Martin Schongauer. Kupferstich. B. 59.

Ausschnitt einer Tafel des Peringsdörffer-Altares im German. Museum. (G. 117.)

entstand, bog er den rechten Arm herunter und gewann somit eine gerade Abschlußlinie. Richtig ließ er den Kopf nun haltlos sinken, aber er vergaß, die linke Hand entsprechend zu ändern. Beim Schongauerischen Stich erklärt sich ihre erhobene Haltung, denn sie wird durch den rechten Arm gestützt; bei der Trautischen Zeichnung ist sie unbegründet. Da die Hand zu alledem noch übermäßig groß ausgefallen ist, muß dieser Fehler besonders störend wirken. Albrecht Dürer in der im Städelschen Institut zu Frankfurt aufbewahrten Vorzeichnung zum Ober-St. Veiter Altar und Hans Lautensack auf einer Zeichnung im Kupferstichkabinett des Germanischen Museums, die beide den Heiligen mit hochgebundenem linken Arm und gesenktem rechten dargestellt haben, lassen die linke Hand richtig herabhängen.

Ersichtlich wird Trauts Befangenheit jeder Veränderung gegenüber auch bei Betrachtung des Astes, den er zur Befestigung des rechten Armes an den Stamm angeflickt hat; ein Baum, der ganz deutlich in Manneshöhe sich zur Krone verzweigt, kann unmöglich so nahe der Wurzel einen derartig kräftigen Ast abgeben. Gegenüber dem rechten Knie des Heiligen ist eine andere Unrichtigkeit zu erkennen: hier war ursprünglich die für Schongauer charakteristische Windung des ausbiegenden Stammes vorgezeichnet, doch ist die Umrißlinie bei der Kolorierung glatter geworden, wodurch der Stamm den Eindruck organischer Kraft eingebüßt hat.

Zwei weitere wichtige Änderungen endlich, das Weglassen der Zweige und der Pfeile, deuten am überzeugendsten darauf hin, daß die Zeichnung als Entwurf für eine Holzskulptur gearbeitet wurde. Wir wissen, daß Hans Traut Aufträge für Schnitzereien angenommen hat, und in dem Heilsbronner Abteigebäude ist eine zum mindesten von ihm entworfene Balkendecke erhalten. (Nach Rauch S. 6 1494 in den Rechnungseinträgen erwähnt.) Die ornamentierten Balken tragen an den Enden Wappenbilder, der mittlere Balken ist reicher verziert und zeigt im Zentrum die Madonna, am einen Ende den Kaiser, am anderen Johannes den Täufer. Diese Johannesfigur läßt sich am ehesten mit der Sebastianzeichnung vergleichen. Ihre zierlichen, weichen Formen erwecken einen ähnlichen Eindruck wie die Zeichnung: sympathisch und angenehm, wirken sie dennoch bei genauer Betrachtung der Einzelheiten etwas flau.

Ein deutliches Bild der Kunst Hans Trauts können wir auf Grund dieser zwei beglaubigten Arbeiten nicht gewinnen. Die Fresken, die er in Heilsbronn (1488 bis 1495) gemalt hat, sind nicht mehr nachzuweisen; die von Rauch (S. 6) genannten Reste der Hauskapelle des Abtes: Figuren unter Baldachinen, mit plastisch aus Kreidemasse gearbeiteten Köpfen und Nimben, entstammen bereits dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts.

Rauch hat dennoch versucht, mit Hilfe der einen Zeichnung das malerische Schaffen Trauts zu rekonstruieren, indem er annimmt, daß von ihrem Meister der im Germanischen Museum aufbewahrte Peringsdörffer-Altar herrührt. Hier begegnen wir nämlich der Kopie nach dem Schongauerischen Stich in einer erneuten Umbildung. Die Hauptänderung, welche die Zeichnung dem Stich gegenüber aufweist, ist übernommen: der heruntergelegte rechte Arm mit seiner ausdruckslosen Hand. Aber er ist höher angebunden, so daß die unnatürliche Form des Trautischen Baumstammes verbessert werden konnte. Die unrichtige Haltung

des linken Armes ist nicht beibehalten: er ist nach außen gelegt, die Hand hängt müde und kraftlos herunter. Dieser Ausdruck des Erschöpften herrscht in der ganzen Figur: die schweren Augenlider sind fast niedergefallen, der Kopf liegt eingeknickt auf der rechten Schulter: der Gemarterte ist zu ermattet, als daß er seinen Schmerz mit Leidenschaft äußern könnte. Also ein großer Abstand von dem Erlanger Sebastian, dessen nette, etwas glatte Erscheinung den Gedanken an sein Martyrium gar nicht aufkommen läßt! Deutlich wird diese Verschiedenheit auch bei Betrachtung der Kopfformen: der Heilige des Altares hat einen langen Schädel, die großen Augen liegen unter hochgewölbten Knochen-

Abb. 1. **Kopf der Sebastianzeichnung von Hans Traut in Erlangen.**

bogen, die Nase ist lang und schmal, das Kinn tritt scharf und knochig hervor, die Kinnladen sind hart und kantig.

Derartig selbständige Änderungen dem Vorbild gegenüber zeigen eine Stärke der Persönlichkeit, die der Benutzer des Stiches vermissen läßt. Es scheint mir deshalb ausgeschlossen, mit Rauch in Zeichnung und Gemälde dieselbe Hand zu erkennen; ich glaube, das Verhältnis, in dem beide Meister zu ihrem jedesmaligen Vorbild stehen, zeigt hinlänglich die verschiedene Begabung zweier Individualitäten.

Immerhin bleibt die Beziehung des Erlanger Blattes zum Peringsdörffer-Altar interessant für die Erkenntnis des Nürnberger Werkstattbetriebes zur Zeit der Wolgemutischen Unternehmungen. Der Peringsdörffer-Altar stellte der jungen Schule, die für ausgesprochene Charakterköpfe schon über eine reiche, anstandslos von allen Malern gleichzeitig verwendete Typenreihe verfügte, die schwere Aufgabe, den undurchgebildeten Zügen junger Heiligengestalten charakteristische Unterschiede abzugewinnen. Man kann auf allen Tafeln des Altares erkennen, wie schwer man sich gemüht hat, dieser Anforderung zu genügen. Um so leichter verständlich wird uns daher, daß einer der Mitarbeiter für die noch weniger gewohnte Darstellung eines nackten Körpers Hans Trauts Vergrößerung des Schongauerischen Stiches zu Hilfe nahm.

Abb. 2. **Mittelgruppe des Wandgemäldes im Ostchor von St. Sebald zu Nürnberg.**
(Vergrößerung nach einer Aufnahme vor der Restauration.)

In einer anderen Tafel (Nr. 127 des neuen Gemäldekataloges), die mit drei weiteren Darstellungen der Veitslegende (Nr. 128 unseres Kataloges und zwei Tafeln in der Lorenzkirche) vermutlich zum Peringsdörffer-Altar gehört hat, will neuerdings Albrecht Weber (Repertorium 1908, Heft 1) Albrecht Dürers Selbstporträt erkennen. Allerdings zeigt die in Frage kommende Hintergrundfigur Züge, die an Dürer denken lassen könnten. Doch die Deutung, daß man dem sechzehnjährigen Lehrbuben erlaubt habe, sein Bildnis in die Tafel eines älteren hineinzumalen, scheint recht gezwungen, zumal eine der zugehörigen Tafeln in St. Lorenz von ihrem Meister mit R. F. und dem Jahre 1487 signiert ist. Eher wird anzunehmen sein, daß der mit dem Bilde beauftragte Meister R. F. seinen Werkstattgenossen Modell stehen ließ, um sich so über die Schwierigkeit der

Erfindung eines neuen jugendlichen Kopfes hinwegzuhelfen. Der Stab, den die betreffende Gestalt in der Hand hält, ist übrigens keineswegs als Malstock zu deuten: er ist das übliche Abzeichen des Pagen oder überhaupt bloß das Stöckchen des jungen Stutzers, wie es auch die Hintergrundgestalt der Sebastiantafel (siehe unsere Abbildung) in der Hand hält. Andere Beispiele ließen sich in ziemlicher Zahl aus Tafelbildern und Miniaturen anführen; ich nenne nur die Knappengestalt auf der Gefängnisszene des Rochusaltares in St. Lorenz (Abb. Rauch, Taf. 3) und eine weitere auf dem Gastmahl des Herodes (Bayerisch um 1480) in der Augsburger Galerie (Phot. Höfle).

Wenn man also auch Webers Deutung auf ein Selbstporträt ablehnen muß, so bleibt die Vermutung, daß uns auf dem Peringsdörffer Altar die Züge des jugendlichen Dürer erhalten sind, dennoch wichtig genug. Gemeinsam mit der Tatsache, daß er eine zum Altar benutzte Zeichnung in seinem Besitz hatte, zeigt Dürers Verwendung als Modell, wie sehr seine Lehrzeit in Zusammenhang mit der Entstehung des Peringsdörffer-Altares zu beurteilen ist.

Auf keiner Tafel des Altares finden sich aber Gesichtszüge, die denen des Trautischen Sebastian ähnlich oder verwandt erscheinen. Innerhalb der Nürnberger Malerei am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts läßt sich nur einmal ein ähnlicher Kopf nachweisen: auf der im Ostchor der Sebalduskirche befindlichen Freske mit Darstellungen von Abendmahl und Gethsemane, die für den 1473 verstorbenen Hans Stark gemalt wurde. Das Bild ist jetzt einer genauen Untersuchung entzogen, da bei den Wiederherstellungsarbeiten der Kirche seine Übermalung nötig wurde.

Dennoch zeigt noch heute, besonders aber auf der vor der Restauration aufgenommenen Photographie (Abb. 2), der Kopf des in Christi Armen zusammensinkenden Johannes Züge, die an den Sebastian der Erlanger Zeichnung erinnern könnten. Die Brauen sind ziemlich gerade gezogen, die Augenlider sind sorgfältig umrändert, mit einem phlegmatischen Ausdruck, der auch beim Sebastian an Stelle des Schmerzes über dem Antlitz liegt, sind sie ein wenig geöffnet. Die Überleitung der Brauen zum Nasenrücken ist wieder beiderseits durchgeführt und zart abschattiert, die Mundform ist durch die unter der schmalen Oberlippe weichlich hervorquellende Unterlippe charakterisiert, welche an der Profilseite unvermittelt abschließt. Das Kinn ist spitz, aber die ausladende Kinnbackenlinie verbreitert den Kopf.

Es läßt sich nicht bestimmt beweisen, daß Hans Traut der Schöpfer des Freskos war, aber unsere Vermutung vermeidet die Widersprüche, in die Rauch dadurch gelangt, daß er ohne sichere Basis die bedeutendsten Werke der Nürnberger Tafelmalerei vor Dürer seinem Meister zuschreibt.

Wir wissen von Hans Traut durch Neudörffer (Rauch I, S. 7; Stiassny in Lausers Kunstchronik XI, 1887, S. 815; Thode, S. 217), daß er als Wandmaler, Tafelmaler und Bildschnitzer tätig war. Neudörffer (Quellenschriften zu Kunstgeschichte X) erwähnt, „daß er den Kreuzgang zu den Augustinern gemalet und darin viel erbare Herren conterfeyet" habe.[2]) Auch die Nachricht über die Fresken

2) Die auf Hans Traut und ein Mitglied der Familie Beurlin zurückzuführenden Wandgemälde sind 1883 mit dem Abbruch des Klosters zu Grunde gegangen. Die damals von

in Heilsbronn zeigt, daß er auf dem Gebiete der Wandmalerei besonders tätig gewesen sein muß. Sehr geschätzt ist er offenbar nicht gewesen, darauf deutet seine Armut (Rauch I, S. 8) und Neudörffers Urteil, daß der Sohn Wolf „dem Vater in der Kunst des Malens und Reißens hoch überlegen" war.

Somit wird er mit Recht als ein über das Handwerkliche wenig erhobener Meister seine untergeordnete Stellung in der Geschichte der Nürnberger Kunst beibehalten. Für seine Verbindung mit der Holzschnitzkunst haben wir zwei Belege: den Erlanger Entwurf und die Heilsbronner Balkendecke. Seine Tätigkeit als Freskenmaler ließ sich vermutungsweise mit den zwei Sebalder Darstellungen illustrieren. Tafelgemälde seiner Hand wüßten wir nicht zu erkennen: die von Rauch unter seinem Namen zusammengestellten Bilder scheinen uns nicht einmal Arbeiten derselben Meisterhand zu sein, geschweige denn mit Traut zusammenzuhängen. Vor allem müssen wir es ablehnen, den Peringsdörffer-Altar für Hans Traut in Anspruch zu nehmen.

Prof. Gg. Eberlein angefertigten zwölf Farbenskizzen (in zwei Exemplaren, eines im Besitze des deutschen Kaisers, das andere im Kupferstichkabinett des Germanischen Museums erhalten) können nicht im geringsten eine Vorstellung der Werke geben. Vgl. Dr. Fr. Tr. Schulz in d. Mitt. d. German. Mus. 1906, S. 155 und 156 mit Abbildung einer Eberleinschen Kopie.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER AUSSENMALEREI IN NÜRNBERG.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Fortsetzung.)

(Mit 2 Tafeln.)

Die Schau.

Groß war die Ausbeute, die wir aus dem in unserem ersten Aufsatz[1]) für das 15. Jahrhundert zusammengetragenen Material zur Geschichte der Außenmalerei im alten Nürnberg gewannen, nicht. Die Dürftigkeit und Knappheit der quellenmäßigen Unterlagen, das Fehlen älterer Darstellungen, welche diese hätten verdeutlichen oder beleben können, schloß die Möglichkeit aus, für den in Frage kommenden Zeitraum ein zusammenhängendes, entwicklungsmäßig in sich geschlossenes Bild zu zeichnen. Doch wurde die Wahrscheinlichkeit erhärtet, daß die Fassadenmalerei im 15. Jahrhundert in Nürnberg ständig in Übung war.

Einen neuen Beweis hierfür bringen die nun folgenden Ausführungen, die sich mit dem ehemaligen Gebäude der Schau beschäftigen, das seine Stelle südwärts des Ostchores von S. Sebald gegenüber der eindrucksvollen, gewaltigen Front des Wolffschen Rathausbaues hatte. Denn auch dieses Bauwerk gehört dem 15. Jahrhundert an. Es ist nicht, wie bislang angenommen wurde, erst im Jahre 1520 durch einen Umbau aus dem früheren Almosenhaus entstanden: vielmehr waren beide, wie wir nachher dartun werden, zwei von einander verschiedene Gebäude. Die bekannte Notiz Joseph Baaders in seinen Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs (2. Reihe, Nördlingen 1862, S. 4) hatte mich veranlaßt, mir die Schau für das 16. Jahrhundert vorzubehalten. Hinterher aber mußte ich erkennen — und nicht zum mindesten bin ich hier Herrn Archivrat Dr. Mummenhoff für seinen Hinweis dankbar —, daß ein Festhalten an der bisherigen Annahme nicht möglich sei.

So gewann die Schau für unsere Zwecke an Wichtigkeit. Sie wurde zu einem belangvollen Glied in der Kette, die es hier zusammenzuschließen gilt. Sie nimmt geradezu eine hervorragende, eine Ausnahmestellung ein. Architektur und Malerei sind eng mit einander verwoben. Erstere ist für letztere geschaffen, ist auf sie eingerichtet. Alles das hätte schon an sich eine besondere Behandlung dieses interessanten Bauwerks erfordert. Dazu kommt, daß die archivalischen Nachrichten etwas reichlicher fließen und es an Darstellungen nicht mangelt, um unsere Vorstellungen zu verdichten und unsere Anschauungen zu begründen.

* * *

1) Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1906, S. 147—157.

Die Fassade der Schau ist wiederholt bildlich dargestellt worden. Belangvoll für unseren Zweck sind aber nur die Wiedergaben aus älterer Zeit. Wollten wir uns z. B. an die Darstellung des bekrönenden Aufbaues mit der Uhr, die Heideloff in seiner Ornamentik des Mittelalters Heft VII Taf. 5 bringt, halten, so würden wir eine gänzlich verkehrte Vorstellung vom einstigen Aussehen der Schau gewinnen. Heideloff dürfte die Schau auch kaum noch selbst gesehen haben. Wer will sich darum darüber wundern, wenn sich in seiner regen Phantasie ein Bild derselben entwickelte, das diese nicht zeigt, wie sie einst wohl war, sondern wie sie sich in Heideloffs pseudogotischem Stil restauriert ausgenommen haben würde! Das breite Band mit den Wappen der Kurfürsten war in Wirklichkeit gar nicht vorhanden. Die Figuren des Kaisers und der Kurfürsten waren nicht in spitzbogigen, sondern in flachbogigen Nischen untergebracht. Die beiden Zinnen zu den Seiten der Uhr waren nicht höher hinaufgezogen, sondern hatten die Größe der übrigen. Die Ausbildung des Maßwerks im äußeren Uhrkranz sowie auch in den Nischen der Staffeln in dem bekrönenden Aufbau über der Uhr ist eine der Wirklichkeit wie auch der ursprünglichen Entstehungszeit nicht entsprechende. Die beiden Wappen der Stadt Nürnberg unten in den Zwickeln des Mittelstücks sind rein willkürliche Zutaten. Weiter können die seitlichen Fialen desselben sowie der bekrönende Baldachin, wie Heideloff sie dargestellt hat, nicht den mindesten Anspruch auf Zuverlässigkeit oder Stilechtheit erheben. Der gewichtigste Fehler aber besteht darin, daß Heideloff glaubte, die Figuren in den Nischen seien plastisch gearbeitet gewesen, sagt er doch in dem zugehörigen Text: „Der Aufsatz der Uhr, das Glockentürmchen, die sieben Kurfürsten mit dem Kaiser (Karl IV.) und die damals allein bekannten 7 Planeten, Merkur, Venus, Mars, Jupiter, Saturn und Uranus personifizirt, waren von Stein". Es unterliegt keinem Zweifel, daß er die Schau nicht durch Autopsie kannte, sondern sich in virtuos-freier Weise der Heumannschen Darstellung der Illumination der Fassade zu Ehren der Erzherzogin Maria Elisabeth im Jahre 1725 (Abb. 1) als Unterlage bediente. Diese, ein nicht gerade seltener Kupferstich, erschien unter dem Titel „Conspectus Illuminationis, qua Aedificium publicum, vulgo die Schau dictum, in honorem Serenissimae Archiducis Austriae et Gubernatricis Belgii Austriaci, MARIÆ ELISABETHÆ, jussu Senatus Noribergensis, e regione Curiae, d. 19. et 20. Sept. Ann. 1725. collustratum atque Emblematibus et Inscriptionibus exornatum est" als einzelnes Flugblatt. Sie trägt nicht zu einem geringen Teil Schuld an den Irrtümern, die Heideloff beging. Eine Wiederholung der Heideloffschen Darstellung finden wir auf einem Aquarell vom Jahre 1850 von der Hand seines Schülers Hutzelmeier[2]), das sich als Projekt zu einem Neuaufbau der Schau mit zwei Obergeschossen erweist, wie es vielleicht Heideloff selbst vorgeschwebt hat. Daß er sich mit dem Gedanken eines Wiederaufbaues getragen hat, scheinen neben der Aufmerksamkeit, die er der Schau überhaupt schenkte, die Begleitworte zu der Darstellung in seiner Ornamentik des Mittelalters anzudeuten. Er sagt nämlich: „Dieses höchst interessante und schöne Gebäude, welches mit dem Typus seiner Umgebung im reinsten Einklang stand,

2) In der im Germanischen Museum aufbewahrten Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg, Abt. Arnoldsche Sammlung, Nr. 304.

fiel im Jahre 1811 als ein Opfer der Unwissenheit, des Ungeschmacks und der Rohheit, um eine Hauptwache hinzustellen, die mit ihrer Umgebung, der St. Sebaldskirche, dem Rathhause etc. im schreiendsten Contraste steht".

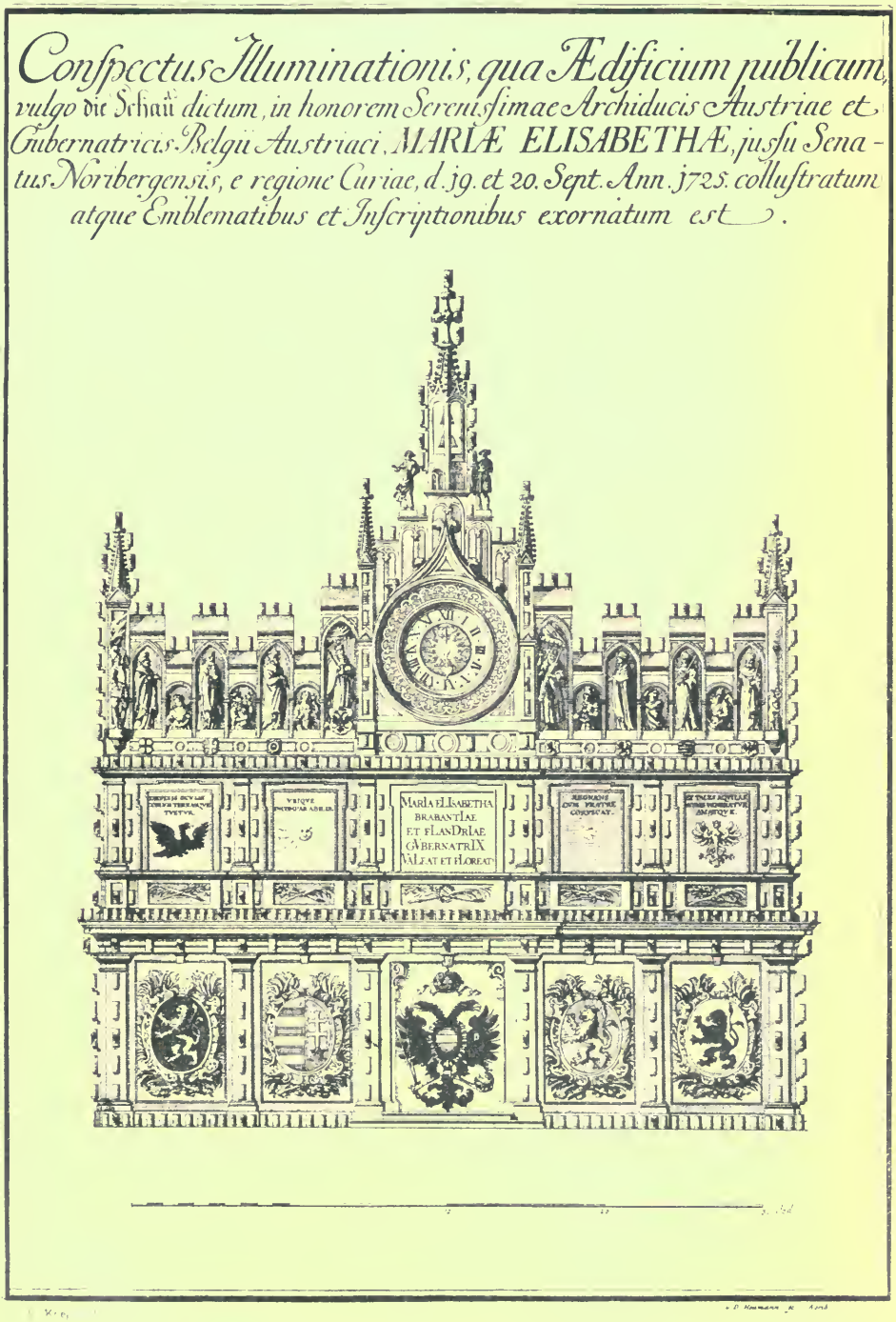


Abb. 1. Die Fassade der Schau in Nürnberg mit der Illumination i. J. 1725.

Die Schau, welche, wie bereits bemerkt, an der Stelle der heutigen Hauptwache südwärts des Ostchores von S. Sebald und gegenüber dem Rathaus stand, diente zunächst dazu, die Arbeiten der Goldschmiede auf ihren Metallwert zu prüfen oder, wie es früher hieß, zu „schauen". Waren sie als ordnungsmäßig befunden worden, d. h. waren sie (nach der Ordnung vom Jahre 1541) mit dem Goldschmied-, Kontroll- und Wüchsenzeichen versehen, so wurden sie in der Schau vom Wardein mit dem Stadtzeichen N als Nürnberger Arbeit amtlich beglaubigt[3]). Die Schau war aber zugleich auch Münzschau. Es wurde in ihr das Geld, das in der Stadt in Umlauf kommen sollte, beschaut und probiert, ob es gehörig von Schrot und Korn sei. Der Schauamtmann war zugleich Spezial-Münz-Wardein und hatte seine Wohnung im ersten Stock der Schau. Endlich war die Schau das Zahlamt der Losungsstube oder der Finanzkammer. Auf dem Schauamt hatte jeder Losungspflichtige seine Losungssymbola, d. h. so viel metallene Zeichen, als dem Betrag seiner Losung entsprachen, zu lösen und diese dann auf der Losungsstube in Gegenwart eines andern Losungspflichtigen unter ein grünes Tuch, das über den Tisch gebreitet war, zu schieben. Aufgelöst wurde das Losungs- und Schauamt am 29. Oktober 1798[4]).

Die Schau ist wohl zu unterscheiden von dem Schauhaus oder Infektionshaus, einem bei S. Jakob in der Lodergasse (nun Ottostraße) am ehemaligen Schützenhof gelegenen Krankenhaus für arme Personen, welche mit hitzigen oder ansteckenden Krankheiten behaftet waren und dort unentgeltlich kuriert wurden[5]).

Was nun das Gebäude der Schau anbelangt, so finden wir bei Baader folgende Notiz: „Dieser (d. h. Meister Hanns Beheim) machte auch die Visirung zu der Schau, die im Jahre 1520 unter seiner Leitung gebaut und ins Almoshaus auf St. Sebaldskirchof übergetragen wurde"[6]). Die Quelle, woraus Baader diese Nachricht schöpft, ist nicht angegeben. Hierdurch muß man zu der Annahme geführt werden, daß die Schau im Jahre 1520 durch einen Umbau nach dem Plane und unter der Leitung des Hanns Beheim aus dem ehemaligen Almosenhaus entstanden sei. Hinzuzunehmen ist, was Johannes Müllner in seinen Annalen zum Jahre 1520 im Anschluß an eine Reparaturnotiz in Bezug auf das Schloß auf der Festung und auf den Margarethenturm bringt. Es heißt dort: „Auch hat man das Allmosen Haus auf St. Sebaldts Kirchhof zu einer Münzschau zugerichtet, wie vor Augen"[7]). Hält man aber dagegen, was die Jahrbücher des 15. Jahrhunderts zum Jahre 1454 bringen, so kann man nicht mehr daran glauben, daß die Schau aus dem ehemaligen Almosenhaus hervorgegangen ist, sondern muß vielmehr zu der Überzeugung gedrängt werden, daß die Schau und das Almosenhaus zwei zwar im gleichen Jahre und dazu dicht nebeneinander erbaute, aber dabei doch von einander verschiedene Gebäude waren. Klar und deutlich scheint mir dies aus den folgenden beiden,

3) Marc Rosenberg, der Goldschmiede Merkzeichen, S. 238.

4) Nopitsch, Wegweiser für Fremde in Nürnberg, Nürnberg 1801, S. 143: Die Hauptwache, früher Schau zu Nürnberg, 1454—1903, von Generalmajor z. D. von Dotzauer, im Fränkischen Kurier 1903, Nr. 131; E. Reicke, Gesch. d. Reichsstadt Nürnberg, S. 114.

5) Nopitsch a. a. O. S. 144.

6) Joseph Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. 2. Reihe. Nördlingen 1862, S. 4.

7) Ich citiere nach der bei uns befindlichen Abschrift Tom. II. S. 247.

offenbar unabhängig von einander aufgezeichneten Nachrichten der Jahrbücher hervorzugehen: „Des jars (1454) machet man das almusenhaus auf sant Seboltz kirchof zu dem reichen almusen alles neu“ und „Anno 1454 am dritten novembris wart das heuslein auf sant Sebalts kirchof volbracht und gemolt und die ur und das reich almusen“[8]). Das Häuslein mit der Uhr ist eben unsere Schau, die in ihrem ganzen Stilgepräge, wie wir nachher sehen werden, auch auf diese Zeit als Entstehungszeit hinweist. Auch Müllner muß anfänglich dieser Ansicht gewesen sein, sonst hätte er zum Jahre 1454 nicht folgende Notiz bringen können: „Man hat dis Jahr das Allmoshaus auf St. Sebalds Kirchhof, darmit die lateinische Schul gebauet ist u. das Haus daran mit der Uhr, in welchen der Amtmann der Münz Schau wohnet, neu gebauet“[9]). Errichtet wurde das Almosenhaus an der Stelle, welche der Rat bereits im Jahre 1388 zu dem Almosen, das Burkhard Sailer gestiftet, bestimmt hatte[10]). Die Schau wurde also im Jahre 1454 als Haus für sich erbaut. Von einem Umbau des ehemaligen Almosenhauses zu einer Münzschau durch einen der beiden Beheim weiß Lochner in seinem Commentar zu Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten nichts zu berichten, was er gewiß nicht versäumt haben würde, falls ihm bestimmte Anhaltspunkte hierfür vorgelegen hätten.

Die Schau war von Anfang an mit Malereien versehen. Es ist dies klar und deutlich in der zweiten Notiz ausgesprochen, die wir aus den Jahrbüchern des 15. Jahrhunderts citierten. Es erscheint darum natürlich, wenn späterhin wiederholt von einer Erneuerung derselben berichtet wird. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts soll die Schau durch Hanns Grossen gemalt worden sein. Nach Andreas Gulden[11]) ist dies im Jahre 1514 geschehen, nach einem handschriftlichen Zusatz in unserem Handexemplar von Doppelmayr's historischer Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, im Jahre 1522, und zwar zugleich mit dem Rathaus. Eine Erneuerung der von Hanns Grossen angebrachten Malereien fand im Jahre 1579 durch Thomas Oelgast statt. Dieser, ein Maler, aus München gebürtig, genoß zu seiner Zeit Ansehen und Ruf, „da er sowohl mit Oel-Farben als in Fresco grau auf grau seine Kunst an den Wänden und Mauren vor andern stattlich anzubringen wußte, wovon er verschiedene schöne Proben, nachdem er sich gegen A. 1570. die Stadt Nürnberg zu seinem beständigen Wohnplatz ausersehen, auch allda hinterlassen“[12]). Das Frescoverfahren, dessen sich Thomas Oelgast bediente, war damals namentlich in Nürnberg in Übung. Doppelmayr spricht sich hierüber folgendermaßen aus: „Die Manier grau auf grau, und also durch und durch mit einerley Farb in Fresco zu mahlen, ist zur selbigen Zeit vornemlich in Nürnberg üblich gewesen, welche Art zum öfftesten gar zu bund ausgefallen“[13]). Eine weitere

8) Die Chroniken der fränkischen Städte, Nürnberg, IV, S. 211.

9) Siehe unsere Abschrift der Müllnerschen Annalen an gleicher Stelle wie zuvor.

10) E. Reicke a. a. O. S. 620.

11) In Lochners Ausgabe von Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, S. 201.

12) Doppelmayr, histor. Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis u. Künstlern, S. 205. Er starb den 24. Oktober 1584.

13) Doppelmayr a. a. O. Anm. y.

Erneuerung erfuhr dann „das Gemäl aussen an der Schau“ im Jahre 1652 durch den Stadtmaler Leonhard Heberlein[14]). Eine abermalige völlige Renovierung der Malerei erfolgte im Juli 1690. Auch soll die Schau in den Jahren 1716 und 1778 renoviert worden sein[15]). Höchst wahrscheinlich gingen alle diese Erneuerungen Hand in Hand mit irgend welchen sonstigen Vornahmen am Äußeren der Schau, das sich, wie wir nachher sehen werden, in Einzelheiten des Fassadenaufbaues späterhin hier und da veränderte.

Der Vollständigkeit halber schließe ich hier noch einige Notizen mehr geschichtlicher Natur, auf die Schau bezüglich, an. Die erste bezieht sich auf die Uhr, mit der ja die Schau von Anbeginn an versehen war. Im Jahre 1547, als Karl V. nach Nürnberg wollte, wurde den Uhrrichtern des kleinen Zeigers in der Schau, „zu unserer Frau“ und zu St. Egidien befohlen, die Uhren fleißig zu richten[16]). Durch Ratsverlaß vom 5. Januar 1558 wurde dem Cristoff Lohen, Illuministen, vergönnt, „das taflet unnd krämlein an der Schau, darinnen etwo bücher fail gehabt worden“ zu benutzen „seine kunststückh darinnen fail zu haben, .. doch mit offner hanndt, das es Meine Herren zu irem gefallen wider abschaffen mögen“[17]). Weiter wurde durch Ratsverlaß vom 15. Oktober 1611 dem Caspar Peutmüller erlaubt, einen Silberkram bei der Schau aufzurichten, vorbehaltlich allerdings des Einverständnisses des Amtmanns in der Schau[18]). Im Jahre 1810 fiel die Schau, um dem noch jetzt stehenden Gebäude der Hauptwache Platz zu machen.

Wie die Schau uranfänglich aussah, bot sie im ganzen ein schlichtes Bild, das erst durch den bekrönenden Uhraufbau und namentlich die bunten Farben der Nischengemälde Leben bekam. Insofern war sie ein konkreter Ausdruck der typischen Bauart im alten Nürnberg, welche auf Einfachheit ausging, aber durch sparsame und weise Anwendung geeigneter Zierstücke am rechten Ort Abwechslung und Stimmung hervorzurufen sehr wohl imstande war. Und gerade deshalb stand die Schau im Süden des reichgegliederten Ostchores von S. Sebald und schräg gegenüber der großzügigen Front des Rathauses an ihrem rechten Platz. Sie bestand (Taf. II) aus einem Erdgeschoß und einem Obergeschoß, die durch ein Gurtband getrennt waren. Ein unterkehltes Kranzgesims diente als oberer Abschluß. Das Erdgeschoß zeigte in seiner rechten Hälfte ein durch eine Verdachung geschütztes größeres Fenster, zu dem man über zwei Steinstufen herantreten konnte. Offenbar diente es zum Hereinreichen der zu beschauenden Gegenstände, welche von dem Schauamtmann oder seinen Gehilfen hier entgegengenommen wurden. Auf einer bei uns befindlichen späteren Darstellung eines Schembartlaufens vom Jahre 1539 (H. B. 2354, siehe Abb. 2) hatte das Fenster dreiteilige Form und konnte es in der unteren Hälfte ganz geöffnet werden. Außerdem war es durch Läden zu schließen. Auf der aus dem Ende des 16. Jahrhunderts herrührenden Darstellung in dem bei

14) In Lochners Ausgabe von Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, S. 201.

15) Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg in der Bibl. des Germ. Mus. Bl. 127a und von Dotzauer a. a. O.

16) E. Reicke a. a. O. S. 1028.

17) Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, 3701.

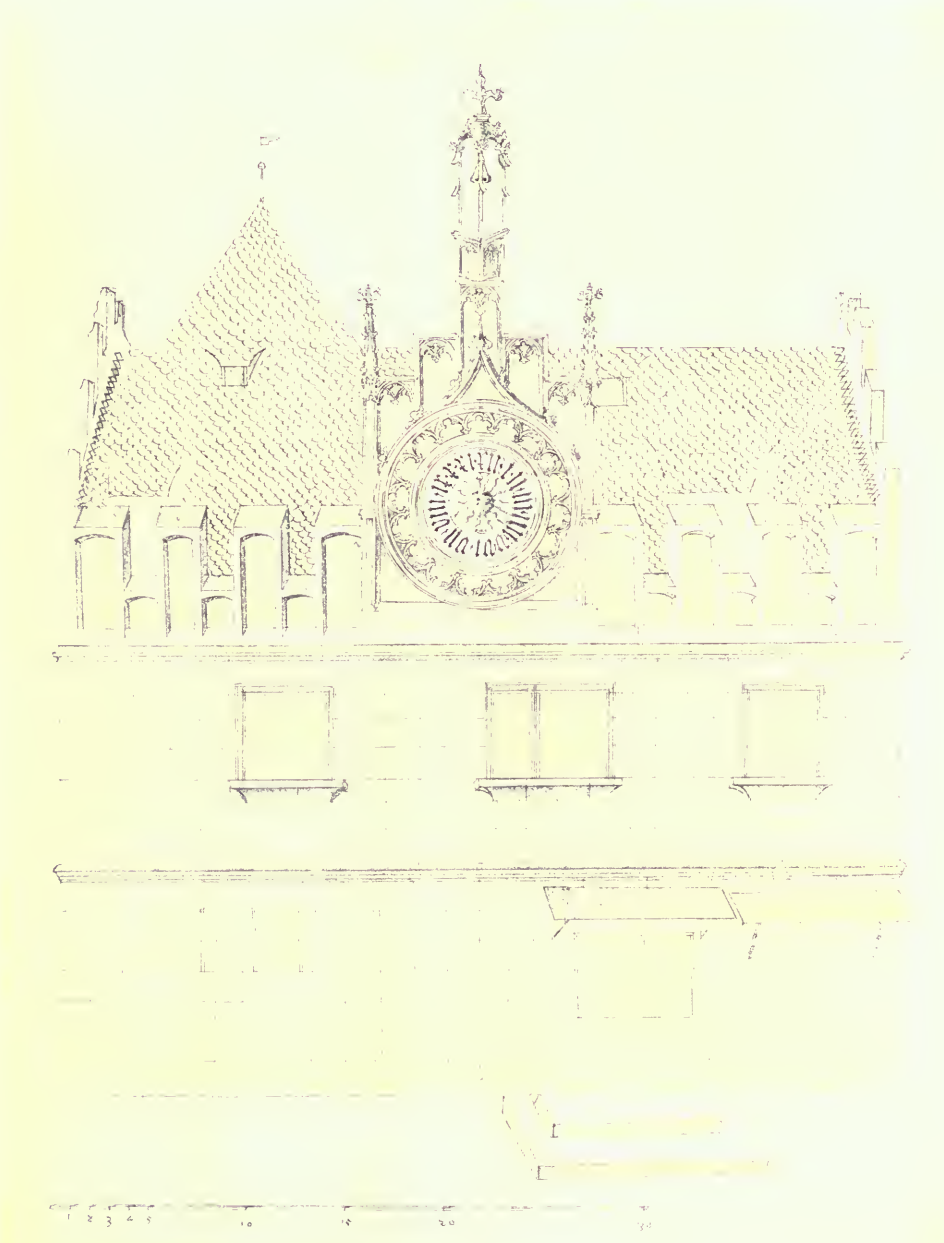
18) Ebendort II, 2425.

ums aufbewahrten Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. II) entbehrt es der Läden und ist es außerdem nur zwiefach und zwar ungleich geteilt. Rechts neben dieser Schalteröffnung zeigt die Schembartdarstellung ein wiederum durch eine Verdachung geschütztes Fenster. Im Stromerschen Baumeisterbuch ist wohl eine Verdachung vorhanden, doch fehlt das Fenster, statt dessen ein regelrechter organischer Quaderverband bemerkt wird. Die linke Hälfte des Erdgeschosses war durch zwei kleinere, dicht unter dem Gurtgesims gelegene Fenster erhellt. Zwei in gleicher Höhe angeordnete, nur größere Fenster befanden sich auf der südlichen Giebelseite. Wie die nördliche Giebelfront ausgestaltet war, läßt sich nicht sagen, da sie auf keiner der vorhandenen Darstellungen gezeigt wird. Was die innere Einteilung des Erdgeschosses betrifft, so war nach einem aus der Zeit kurz vor der Einlegung stammenden Grundriß nach Osten zu ein etwa drei Meter breiter Raum, welcher

Abb. 2. **Die Schau in Nürnberg.**
Ausschnitt aus der Darstellung eines Schembartlaufens i. J. 1539.

die ganze Ostfront einnahm, mit zwei kleineren Nebenräumen vorhanden, während gegen Westen und Süden drei mit Fenstern versehene Stuben sich befanden[19]). Das Obergeschoß war als Wohnung eingerichtet und nach vorn mit drei Fenstern, von denen das mittlere die seitlichen an Breite übertraf, versehen. Auf der Schembartdarstellung sind die beiden seitlichen Fenster zwiefach, das mittlere dreifach geteilt. Auf der Darstellung im Stromerschen Baumeisterbuch entbehren die seitlichen Fenster einer Unterteilung. Das Mittelfenster erscheint in ungleicher Weise zwiefach geteilt. Auch zeigen sämtliche drei Fenster steilgekehlte Fensterbänke. Auf der südlichen Giebelseite bemerken wir ein größeres, zweigeteiltes Fenster.

19) Von Lotzbeck a. a. O.



Die Schau in Nürnberg. Nach einer Zeichnung vom Ende des 16. Jahrh.

Bis dahin war das Gebäude schmucklos und im höchsten Grade schlicht. Nun aber entfaltet sich ein frischeres Leben. Zwischen den beiderseitigen Stufengiebeln und dem mittleren Uhraufbau zieht sich ein Kranz von acht größeren und sechs kleineren Zinnen hin, die nach vorn abgeschrägt und zu flachbogigen Nischen vertieft sind. So zeigt sie uns wenigstens die Darstellung der Schau im Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. II), und es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, daß dies ihre ursprünglich architektonische Ausgestaltung war. Die Nischen aber waren, wie die Schembartdarstellung (Abb. 2) erkennen läßt, mit Figuren in bunten Farben (gelb, hell- und dunkelrot, blau) ausgemalt. Daß es Malereien und keine reliefplastischen Darstellungen waren, deuten die immer wiederkehrenden Nachrichten von Erneuerungen des Gemäldes außen an der Schau an. Nie hören wir etwas von Figuren, ja, die Nischen waren viel zu gering vertieft, um reliefplastische Arbeiten aufnehmen zu können. Gewiß hätte man auch noch Reste im Bauschutt vorgefunden, wenn es sich um Skulpturen gehandelt hätte. Die von Baurat Heinrich Wallraff geleiteten Aufgrabungen förderten solche aber nicht zutage. Die acht großen Nischen enthielten in ganzen Figuren den Kaiser Karl IV. und die sieben Kurfürsten, ein in älterer Zeit sehr beliebtes Darstellungsmotiv. Es ist wohl anzunehmen, und die Zahl der Zinnen spricht auch dafür, daß man von Anfang an die Einmalung des Kaisers und der Kurfürsten projektiert und mithin den Bau als solchen von vorneherein darauf eingerichtet hatte. Die Kurfürsten waren in stehender Haltung dargestellt, der Kaiser scheinbar thronend mit dem unter ihm angebrachten zweiköpfigen Reichsadler. Diesen Schluß möchte man aus der Bleistiftskizze ziehen, welche der Pfarrer Johann Christoph Wilder am 6. Juni 1810 von dem bekrönenden Aufbau anfertigte (Abb. 3). Allerdings zeigt der Kupferstich mit der Illumination der Fassade im Jahre 1725 (Abb. 1) den Kaiser ebenfalls stehend.

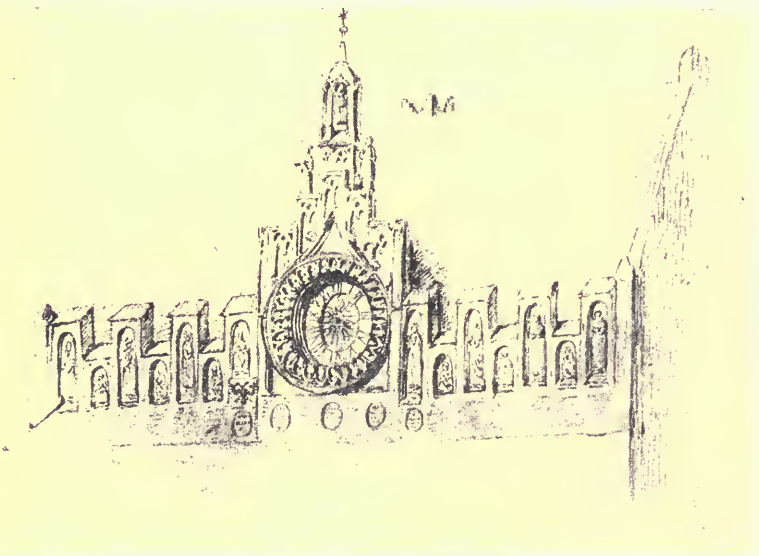


Abb. 3. **Die Schau in Nürnberg. Der Fassadenaufbau vor dem Abbruch i. J. 1810.**

Wie die acht großen Nischen, so waren auch die sechs kleineren Nischen von Anbeginn an mit figürlichen Malereien gefüllt. Und zwar enthielten sie in Halb- bezw. Dreiviertelfiguren Darstellungen der Planeten Luna, Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn. Es muß auffällig erscheinen, daß wir hier nicht sieben, sondern nur sechs Planeten finden, kannten doch schon die Alten sieben Planeten, nämlich Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn, wozu sie auch Sonne und Mond rechneten. Wenn darum die Sonne fehlt, oder vielmehr, wenn ihr keine besondere Nische eingeräumt ist, so muß sie an anderer Stelle gesucht werden. Denn das unterliegt keinem Zweifel, daß bei diesem kleinen Bau alles wohl durchdacht und berechnet war. Die Darstellung der Schau in dem Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. II) tut dar, daß in den inneren Kreis der Uhr eine Sonne eingemalt war, deren gewellte Strahlen zugleich als Ziffernweiser dienten. Warum sollte sie da nochmals als Figur versinnbildlicht werden? Als einer der wichtigsten Planeten durfte sie schon an sich eine bevorzugte Stelle beanspruchen. Sie war ihr an einem markanten und zugleich geeigneten Ort gegeben. Eine Wiederholung hätte dem harmonischen Zusammenklang, den der schmucke Bau sonst aufweist, in keiner Weise entsprochen. In Wirklichkeit sind also an der Schau nicht sechs, sondern sieben Planeten dargestellt. Die Anbringung der Planeten am Äußeren der Schau erklärt sich aus den Anschauungen der Zeit. Den Alten galten die Planeten als Gottheiten ersten Ranges und jeder als Regent eines der sieben Wochentage. Die Römer nannten daher ihre Wochentage nach ihnen. Besonders beliebt war die Darstellung der Planeten in der Renaissance. Ich erinnere nur an die beiden Planetenfolgen von Hans Sebald Beham, an die Plakettenfolge der sieben Planetengötter von Peter Flötner und die Planetendarstellungen von Virgil Solis. So mögen auch hier in den Planeten Verkörperungen der sieben Wochentage zu sehen sein. Von Hans Sebald Beham gibt es eine reizende kleine Folge der sieben Planeten vom Jahre 1539 (B. 114—120), die uns, als von einem Nürnberger Meister herrührend, als erklärende Illustration zu den ja nicht mehr vorhandenen Bildern dienen mag. Sie führt den Titel: „Die Tag der . VII . Planeten", die in folgender Weise erläutert werden: „Sun . den Syntag . / Lvna . Montag . / Mars . Dinstag . / Mercvrivs . Mitwoch . / Jupiter Dvnerstag . / Venvs . Freitag . / Satvrnvs . Sambstag .". Zu berücksichtigen ist nur, daß die Planeten an der Schau, abgesehen von der Sonne, als Halb- bezw. Dreiviertelfiguren gegeben waren. Das klare Schema der Anordnung macht es im höchsten Grade wahrscheinlich, daß ebenso wie der Kaiser und die sieben Kurfürsten so auch die sieben Planeten gleich zu Anfang an der Schau angebracht worden sind.

Wie in den Nischen der Zinnen, so waren auch in dem die Mitte der Fassadenbekrönung einnehmenden Uhraufbau Farben zur Anwendung gebracht. Die schon des öfteren erwähnte Schembartdarstellung (Abb. 2) läßt erkennen, daß sich die innere Sonne in Gold von tiefblauem Untergrund abhob. Der Ziffernkranz war golden getönt und von schwarzen Ringen eingefaßt. Selbstredend werden auch die Eckzwickel und Nischen mit Farben angelegt gewesen sein, wie auch eine dem Zeitgeschmack entsprechende reiche Verwendung von Gold angenommen werden darf. Die Ausbildung der Uhr selbst ist kulturgeschichtlich nicht ohne Interesse (Taf. II). Das Zifferblatt war mit gotischen Ziffern versehen. Diese wurden durch gewellte

Strahlen betont, die von der Sonne des inneren Kreises ausgingen. Die Sonne war durch ein natürliches Antlitz belebt. Es war nur ein Zeiger vorhanden. Ein mit 24 rundbogigen Kleeblattbögen in Reliefplastik verzierter breiter Kranz schloß das Ganze nach außen hin ab. Die Uhr bildete die Mitte des Aufbaues, dessen übrige Glieder sich in symmetrischer Weise um sie gruppierten. Zu ihren Seiten steigen Fialen empor, deren Riesen mit Krabben besetzt und von freigearbeiteten Kreuzblumen bekrönt sind. Zwischen ihnen leiten zwei Stufen zu dem zierlichen offenen Baldachin empor, der die bekrönende Spitze des Ganzen bildet. Die beiden obersten Stufen waren mit Figuren besetzt. Die konsequent durchgeführte, symmetrisch ansteigende Tendenz des Uhraufbaues muß direkt zu der Annahme führen, daß solche von Anfang an an dieser Stelle angebracht waren. Und daß dies in Wirklichkeit der Fall war, ergaben die von Baurat Heinrich Wallraff geleiteten Ausgrabungsarbeiten, wobei die Schlüsselhand der Petrusstatue gefunden wurde, welche über der linken Stufe stand. Die vorhandenen Formen weisen auf die Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts als Entstehungszeit hin. Auf der rechten Stufe war S. Sebald mit dem Modell der nach ihm benannten Kirche aufgestellt. Die Figuren hatten Lebensgröße. Der Baldachin ist über Eck gestellt und von einer kleinen Kuppel überdacht, unter der ein Glöckchen hängt, und welche eine große Kreuzblume schmückt. Die dünnen Strebepfeiler weisen eine zwiefache Abdeckung auf. Die Kanten der Kuppel sind mit Krabben versehen. Hinzu kommt, daß die Nischen der Stufen und der Füllungen des Baldachinsockels bei rund- und flachbogigem Abschluß in bezeichnender Weise mit Maßwerken belebt sind, und daß die äußere Umrahmung der Uhr durch einen krabbengeschmückten Kielbogen nach oben emporgezogen ist.

In dieser, d. h. seiner ursprünglichen Gestalt muß das kleine Häuschen ehemals einen schmucken Anblick geboten haben. Die harmonische Vereinigung von Einfachheit in großen Flächen mit zierlichem Detail an maßgebender Stelle und lebendigen, wenn auch rhythmisch abgewogenen buntfarbenen Malereien lassen es geradezu als einen für die Kunst der Gotik bezeichnenden Bau erscheinen. Die bewußte Berechnung auf Bemalung erhöht seinen Wert in besonderem Maße. Dabei ist nicht zu vergessen, daß auch die Giebelnischen mit buntgemalten Figuren ausgestattet waren, und daß ferner das Äußere noch einen besonderen Reiz erhielt durch die Einbeziehung des Giebels der westwärts anschließenden Schule in die vordere Schräge des Daches der Schau.

Es wurde darauf hingewiesen, daß die Malereien an der Schau im Laufe der Jahrhunderte wiederholt erneuert werden mußten. Aber auch der Bau und seine Zierteile blieben von Veränderungen nicht frei. Zunächst wurden die Stufen der beiderseitigen Giebel abgeschlagen und letztere glatt geschrägt. Die Frontecken aber wurden zu Fialen ausgebildet, die denen zu den Seiten des Uhraufbaues konform waren. Der bekrönende Baldachin hatte bei seiner exponierten Lage unter Wind und Wetter zu leiden. Wie er zuletzt aussah, lehrt die Wildersche Zeichnung vom Jahre 1810 (Abb. 3). Die obere Kreuzblume fehlt. An ihre Stelle ist eine Helmstange mit Kugelknauf und einem vielstrahligen Stern als Spitze getreten. Im Jahre 1810 waren in dem Baldachin drei, im Jahre 1725 zwei Glöckchen, die jedesmal unter einander aufgehängt waren, untergebracht. Auch mit der Uhr gingen Veränderungen

vor sich. Die gotischen Ziffern sind auf der Illuminationsdarstellung vom Jahre 1725 (Abb. 1) durch römische Zahlen ersetzt.

So wandelte sich das Außenbild der Schau im Laufe der Jahrhunderte. Aber es waren nur Änderungen geringfügiger Art, welche vorgenommen wurden. Sie waren meist bedingt durch die Fürsorge um die Erhaltung des Gesamtcharakters des Bauwerks, den man an solch maßgebender Stelle nicht verwischt sehen wollte. Schließlich aber wurde das Gebäude doch zur Ruine, und es erhob sich keine Stimme dagegen, als man Ende Mai des Jahres 1810 mit seinem Abbruch begann, um an seine Stelle die jetzige, als solche jedoch heute nicht mehr benützte Hauptwache zu setzen. Wie durch Baurat Heinrich Wallraff festgestellt wurde, steht sie genau auf den Grundmauern der Schau, deren geräumige Gewölbe zur Vereinfachung des Verfahrens mit dem Abbruchschutt zugefüllt wurden. Ob und wie weit diese die Aufgabe der ehemaligen Schau erfüllt, das Platzbild harmonisch abzurunden, darüber mich zu äußern, liegt außerhalb des von mir verfolgten Zweckes!

Zwei noch erhaltene Entwürfe tun dar, daß man sich zu Ende des 16. Jahrhunderts mit dem Plan getragen hat, die Schau baulich zu vergrößern. Es will fast natürlich erscheinen, wenn man auf diesen Gedanken kam, ließ doch das nur aus Erdgeschoß und einem Obergeschoß bestehende Gebäude eine amtliche Benützung etwas ausgedehnteren Umfangs nicht zu. Der eine dieser Entwürfe ist in dem bei uns aufbewahrten Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. III links) enthalten. Den anderen (Taf. III rechts) besitzen wir selbst als Einblatt in unserer Sammlung historischer Blätter (H. B. 13 174. Bürgerliche Baukunst). Beide rühren von der gleichen Hand her, und zwar von derjenigen, welche die Schau in ihrem ursprünglichen Zustand (Taf. II) zeichnete. Letztere Darstellung war als Grundlage zu den beiden Erweiterungsprojekten gedacht und zugleich bestimmt als Faktor zur Beurteilung der mit diesen erzielten Verbesserungen. Auf der Rückseite unseres Blattes finden sich rechts unten die Buchstaben W. J. St. . . . = Wolf Jakob Stromer, ein Zeichen, daß dieses Blatt ursprünglich ebenfalls zu der unter dem Namen „Stromersches Baumeisterbuch" bekannten Sammlung von Entwürfen, architektonischen und anderen Zeichnungen gehört hat. Das Papier ist außerdem das gleiche. Gemeinsam ist den beiden Erweiterungsprojekten, daß sie das Erdgeschoß und das Obergeschoß unverändert belassen wollen, daß sie dagegen noch ein zweites, höheres Obergeschoß und ein verhältnismäßig hohes Dach vorsehen. Bei beiden ist ferner die Beibehaltung des bekrönenden Uhraufbaues in Aussicht genommen. Die Zeichnung im Stromerschen Baumeisterbuch (Taf. III links) will ihn an seiner alten Stelle unverändert beibehalten und läßt das zweite Obergeschoß seitwärts mit je zwei Fenstern anschließen. Weiter geht der in unserer Sammlung aufbewahrte Entwurf (Taf. III rechts). Er entfernt den Uhraufbau von seinem ursprünglichen Platz und setzt ihn oben auf die Mitte des zweiten Obergeschosses, das er mit sechs Fenstern glatt durchlaufen läßt. Um eine bessere künstlerische Gesamtwirkung zu erzielen, leiten in diesem Fall zwei durch ein Band verbundene Voluten von der Abschlußbrüstung zum Uhraufbau empor. Die Bänder sind außerdem mit Blumenvasen besetzt. Die Ausbildung der Schauseite des neuen Obergeschosses entspricht in beiden Fällen dem damals in Nürnberg herrschenden Stil, der in der Verquickung von gotischen Stilelementen mit denen der Renaissance seine Force suchte. Kräftige toskanische Halbsäulen über ornamentierten Sockeln

Umbauprojekte der Schau in Nürnberg. Nach Zeichnungen vom Ende des 16. Jahrhunderts.

begleiten die rechteckigen Fenster. Die Brüstungen unter ihnen sind mit durchbrochenem Maßwerk verziert. Darüber baut sich ein hohes, mannigfach profiliertes Kranzgesims auf, das eine ebenfalls mit durchbrochenem Maßwerk ausgestattete Abschlußbrüstung trägt. Das alte Prinzip war also beibehalten: unten größte Einfachheit, oben reichere Fülle! Aber die Zeit verfügte nicht mehr über die Fähigkeit, in den dekorativen Mitteln Maß zu halten. So muß die unorganische Vereinigung zweier in ihrem Wesen grundverschiedener Stile notgedrungen den Eindruck des Erkünstelten, des Erzwungenen hervorrufen. Für uns sind diese beiden Entwürfe an sich lehrreich und belangvoll. Sie zeigen uns, wie in früheren Zeiten neue Bauwerke aus alten entstanden. Dennoch aber müssen wir es auf der anderen Seite als ein Glück bezeichnen, daß sie nicht zur Ausführung gelangten, daß vielmehr das Gebäude in seiner ursprünglichen Gestalt im großen und ganzen erhalten blieb. Die wunderbare, anspruchslose Schlichtheit desselben wäre durch Veränderungen der projektierten Art ganz und gar zerrissen und vernichtet worden.

DEUTSCHE KERAMIK IM GERMANISCHEN MUSEUM

von

WALTER STENGEL

(Mit 2 Tafeln.)

Nachdem i. J. 1907 die Gläsersammlung des Germ. Museums aus dem ehemaligen Klosterrefektorium und dem anstoßenden Raum nach dem geeigneteren Hochparterre 50 überführt und dort neben den gemalten Scheiben des 17. Jahrhunderts aufgestellt worden war, konnte die am alten Ort mit dem Zinn allein verbleibende Keramik ausgebreitet, gesichtet und neu geordnet werden. Für die neuen Etiketten wurde mit Rücksicht auf die Beleuchtungsverhältnisse Golddruck auf Schwarz gewählt und damit war eine lapidarische Kürze der Angaben bedingt, so daß schon aus verwaltungstechnischen Gründen ein Kommentar zu der Aufstellung notwendig geworden ist, der zugleich die heute teilweise veralteten kurzen Aufsätze Essenwein's über „Bunt glasierte Tonwaren im G. M." (Anzeiger f. K. d. d. Vorz. 1873—1877) ergänzt. — Bezüglich der Ofenkeramik im G. M. können wir auf eine Abhandlung von M. Wingenroth verweisen (Mitteil. d. G. M. 1899—1900. 1902). Ausgeschlossen haben wir ferner die Abteilungen der prähistorischen und mittelalterlichen Keramik (welch letztere inzwischen gleichfalls neu geordnet ist). Auch das Bauerngeschirr wurde, abgesehen von gelegentlichen Seitenblicken, nicht in die folgende Betrachtung einbezogen. — Wir vermerken noch besonders, daß jetzt Photographien von den Hauptstücken der keramischen Sammlung erhältlich sind. Ein im Text jeweils der Inventarnummer beigefügtes Sternchen kennzeichnet sie.

I. Fayence.

Es ist ein Verdienst von August Essenwein, die Inkunabeln der deutschen Fayence in Nürnberg festgehalten zu haben. Essenwein war es auch, der zuerst auf die Möglichkeit hinwies, die Nachrichten über Hirschvogels und seiner Genossen keramische Tätigkeit mit diesen Stücken in eine gewisse Beziehung zu bringen. O. v. Falke hat dann durch eine eingehende Darlegung des Sachverhalts die Hypothese Essenweins begründet.[1])

Sieht man von der lokalen Überlieferung und ihrer etwas schwierigen Interpretation zunächst ab, so läßt wohl die Nürnbergische Provenienz der ältesten Denkmäler die fragliche Annahme zu, daß die Heimat der deutschen Fayenceindustrie

1) Majolika, Handb. d. Königl. Museen zu Berlin (1896), S. 184 f.

des 16. Jahrhunderts in Nürnberg zu suchen sei. Ein mehr positiver Wahrscheinlichkeitsbeweis ist in einer Urkunde vom 4. Juni 1518 enthalten, die Giuseppe M. Urbani de Gheltof im R. Archivio in Venedig entdeckt und in seinen studi intorno alla ceramica veneziana veröffentlicht hat. Da diese Studien als Privatdruck erschienen sind und somit schwer zugänglich sein dürften, wiederhole ich den Text:

„Leonardo Peringer spechiarius in marzaria constitutus in officio: et narauit et exposuit qualiter lui ha trouato gia fa mexi 6 in circa uno nouo artificio o defitio non più facto nè usitato in questa inclyta cita de Venetia de far bone et optime lauori de ogni sorte de porzelane chome sono quale de leuante transparenti et stano ad ogni bona proua de quele ditte de leuante et stano salde da tucte uiande caldissime et diboto fuogo et sono transparenti: et pero dimanda che niuno possi adoperar dicto suo arteficio uel eficio senza licentia sua sichome dispona la leze sopra deziò prexa ne lo excellentissimo Consegio de pregadi."

Unter den verschiedenen Zeugnissen von Porzellanliebhaberei und Porzellannachahmung, die aus der italienischen Renaissance auf uns gekommen sind, ist dieses Dokument vielleicht das beachtlichste, insofern es eine vollkommene Einsicht in das Wesen des echten Materials bekundet. Gewiß dürfen wir annehmen, daß die eigentliche Behauptung des spechiarius Vorspiegelung falscher Tatsachen war. Aber es bleibt wichtig für uns, daß dieser Porzellanarkanist Nürnberger Herkunft gewesen zu sein scheint. Der Name spricht dafür.[2]) Im späteren 16. Jahrhundert ist sogar eine Hafnerfamilie Peringer in Nürnberg nachweisbar.[3]) Auch glaubte (ohne hiervon zu wissen und unabhängig von der Hirschvogelfrage) Urbani de Gheltof bereits, Leonardo Peringer mit einem gewissen Leonardo qum. Arnoldo Teutonico di nurimberg identifizieren zu dürfen. Hat es aber mit der Nürnberger Herkunft Peringers seine Richtigkeit, so ließe sich denken, daß seine botega der Fabrikation der gleichzeitigen Venezianer Majoliken „alla porcellana" mit Wappen Nürnberger und Augsburger Familien nahe stand, und dann wäre auch das problematische Majolikaunternehmen von Hirschvogel & Co. von einem Landsmann vorbereitet und mit Tradition gegründet.[4])

Für die Schale mit der ungerahmten Darstellung von Simson und Dalila (H. G. 351*) mögen Majoliken in der Art jener faentinischen Werkstätten, die um 1507 und später nach deutschen und italienischen Stichen und Holzschnitten arbeiteten (vgl. besonders den Teller mit dem gleichfalls ungerahmten Bilde des

2) In den Nürnberger Bürger- und Meisterlisten der Zeit von 1465—1546 sind dreiundzwanzig Träger des Namens Peringer bezw. Beringer verzeichnet. 1473 und 1481 kommt ein Linhart Beringer vor. (Mitteilung des Königl. Kreisarchivs.)

3) 1564 wird ein Hafner Hans Peringer Bürger in Nürnberg (vgl. Anm. 26). Eine Frau oder Witwe Anna eines Hafnermeisters Martin Beringer steht als verstorben in dem gleichen Jahr 1564 in einem Nürnberger Totengeläutbuch (Hs. No. 6277 der Bibliothek des German. Museums).

4) (Orientalisches oder italienisches?) Weißgeschirr mit Blaumalerei, muß man in Nürnberg schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts gekannt haben. Es sei hier besonders auf ein H. Pleydenwurff zugeschriebenes Gemälde der Alten Pinacothek in München (No. 234) hingewiesen, das sich früher auf der Burg in Nürnberg befand. Dargestellt ist die mystische Vermählung der hl. Katharina: man sieht in der abgebildeten Stube auf dem Tisch einen weißen Teller, der mit blauem Ornament bemalt zu sein scheint.

H. G. 351 Abb. 1.

verlorenen Sohnes nach Dürers Stich, im Berliner Kunstgewerbemuseum) die Anregung gegeben haben. In Venedig, dessen Majolikaindustrie im Anfang des 16. Jahrh. mit Faenza Fühlung hatte, konnte der deutsche Meister gewiß damals Ähnliches kennen lernen. — Die Gruppe von Simson und Dalila ist dem Holzschnitt von Hans Burgkmair (B. 6) verwandt, in der Gesamtdisposition wie in Einzelheiten: vgl. den schlaff herabhängenden rechten Arm mit bauschigem Ärmel und besonders die leicht gekrümmte Hand, die mit dem Rücken den Boden berührt.

Die Simsonschale hat auf der Unterseite[5]) (Abbildung 1) deutlich die Jahreszahl 1526 und die Meistermarke R. Ein dazu im Sinne der obigen Hypothese passender Name ließe sich den Urkunden wohl entnehmen. Aus dem in Zahns Jahrb. f. Kunstw. II S. 77 veröffentlichten Vertrag vom 27. Dez. 1531 scheint hervorzugehen, daß nur Oswald Reinhard und nicht Hans Nickel hier in Frage kommen kann, da dieser mit Hirschvogel von jenem damals erst die Kunst des Schmelzens lernen wollte. Reinhard ist es jedenfalls, von dem Neudörffer gehört hat: „der zog gen Venedig, ward hie ehelich und ein Burger, musste das Handwerk und Schmelzen[6]) von neuem lernen, kam wieder hierher, bracht viel Kunst in Hafners Werken mit sich." Denn diese fünf Sätze sind offenbar parenthetisch und erst die Worte „machte also" nehmen den auf Hirschvogel bezüglichen Satz „machte eine Compagnie mit einem Hafner" wieder auf. Die letztere Mitteilung des Schreib- und

5) Das Ornament hat keinerlei Verwandtschaft mit dem auf der Rückseite der faentinischen Teller. Herr Prof. Dr. Chr. Scherer und Dr. L. Schnorr v. Carolsfeld waren so liebenswürdig, uns Pausen der Teller in Braunschweig und Berlin zu senden.

6) Hinsichtlich des Wortes „Schmelzen" besteht u. E. die Auffassung v. Falkes, daß damit das Glasieren (Zinnglasur) gemeint sei, zu Recht. A. Walcher v. Molthein (Kunst- und Kunsthandwerk VII, 1904, S. 488) glaubt den Ausdruck nur auf Glasfabrikation beziehen zu dürfen. Man vergleiche dagegen den Ratsverlaß Hampe Nr. 1847: Augustin Hirschfogell, hafner, sein begern des lehens halb ablainen und nach einem platz umbseehen zu einem schmelzoffen.

Rechenmeisters ist allerdings so konfus wie möglich, indem er hier zwei verschiedene Verträge (vom 27. Dezember 1531 und vom 15. Mai 1532) zusammenwirft und dann die beiden Hafner (R. und N.) identifiziert. C. Friedrich, der die ganze Stelle auf Hirschvogel bezog, kam dadurch zu der Anschauung, „daß die Unterweisung des Reinhard nichts getaugt habe; denn sonst wäre Hirschvogel nicht gezwungen gewesen das Handwerk und das Schmelzen in Venedig von neuem zu lernen." Wiewohl sich nun die Voraussetzung, die zu diesem Schlusse führte, jene irrige Interpretation, in der keramischen Literatur kaum behauptete, blieb doch der daraus gefolgerte Verdacht der Unwissenheit an Reinhard hängen, und so ist es gekommen, daß sein Name gegenüber Hans Nickel, auf den nunmehr die Nachricht von dem erfolgreichen venetianischen Studienaufenthalt bezogen wurde, in den Hintergrund trat und für eine andere Taufe in Anspruch genommen werden konnte (vgl. S. 23).

Ein Schulzusammenhang zwischen den frühen deutschen Fayencen kann, auch wenn wir die Hirschvogelfrage zunächst noch einmal ausschalten, als wahrscheinlich gelten. So hat die Madonnenschüssel von 1530 (H. G. 352*) den undulierenden Grundzug des Randornaments mit dem Hamburger Teller gemeinsam, dieser wieder die Schraffur der Einzelwelle mit der Ringflasche v. J. 1544 (Taf. IV—V)[7] und den Gegenstand (weibliches Brustbild) und die Verwendung von Gelb mit dem Teller von 1531 (H. G. 2044), während die Manganfarbe auf dem Hamburger Teller in gleicher Sparsamkeit wie auf der Simsonschale auftritt. Die Verschiedenheit des Schmelzgrundes und des Blau läßt sich, wie Direktor Brinckmann (im Jahresbericht 1895 des Museums f. Kunst u. Gewerbe in Hamburg) bemerkt hat, aus der bei den Anfängen eines neuen Verfahrens häufigen Unsicherheit erklären. Dazu kommt, daß bei einer Beziehung auf Nürnberg von vornherein verschiedene Werkstätten anzunehmen wären. Denn eine Klausel des Vertrags zwischen Reinhard und Nickel-Hirschvogel besagt, daß ersterer die (Fayence-) Fabrikation selbständig weiterbetreiben und auch auf seine Kinder übertragen wollte.

Besonderes Interesse gewährt die Ringflasche v. J. 1544 (Taf. IV—V). Man wird versucht, die Frage aufzuwerfen, ob nicht dieser Typus mit der Nachricht Neudörffers, die von eigenartigen Krügen vermeldet, in einem positiven Zusammenhang steht. In dem Ausdruck, den Neudörffer braucht — „als wären sie von Metall gossen"[8] — mag nachklingen, was von den Majoliken „alla porcellana", die wie G. Swarzenski bemerkt venezianischen Metallarbeiten zu vergleichen sind, gesagt werden konnte. Vielleicht war jedoch auch, was O. v. Falke betont, die an Metallguß, vornehmlich an Zinn erinnernde Spiegelglätte der Zinnglasur und die Feinheit in der Ausdrehung des Tons gemeint. Nun ist die Sonderbarkeit einer Ringflasche von Ton dergestalt, daß man glauben möchte, sie sei ursprünglich nicht in diesem Material erfunden. Sollte hier eine Nachahmung von Zinn vorliegen?[9] Ehe nicht die

7) Wir sind für die Photographien der Sigmaringer Flasche dem Fürstl. Hohenzollernschen Museum zu Dank verpflichtet.

8) In den Mitteil. a. d. Germ. Nat.-Mus. 1900, S. 65 hat M. Wingenroth bemerkt, daß es in der Neudörffer-Hs. Nr. 4355 des German. Mus. statt „von Metall gossen" heißt: „in Model gegossen". Demgegenüber möchte ich auf eine dritte Lesart hinweisen, die sich in der Hs. Nr. 236 des German. Mus. findet: „von Model gossen": also die Übergangsvariante.

9) Vgl. etwa die Zinngurde v. J. 1534 auf der Frankfurter Stadtbibliothek (Abb. im Katalog der Frankfurter Kunstgewerbeausstellung 1875) — das Wappen in der Mitte ist

etwaigen Präzedenzfälle zusammengestellt sind, kann darüber kaum geurteilt werden, aber es ist jedenfalls möglich, daß erst das Fayencekunststück die Form in der Keramik eingebürgert hat: die bunt glasierten Hafnerarbeiten der Art sind später,[10]) ebenso die vielen Ringflaschen und Wurstkrüge in rheinischem Steinzeug.[11]) Der Umstand, daß das fragliche Stück heute in Sigmaringen steht, hat nebst der alten Annahme, daß die Fayenceeulen der nahen Schweiz entstammen, offenbar mit dazu beigetragen, die Wahrscheinlichkeit eines Nürnberger Ursprungs auch der früheren Fayencen zu verdunkeln. Nun ist aber neuerdings festgestellt worden, daß von einer Schweizer Heimat der Eulen nicht die Rede sein kann, und die Sigmaringer Ringflasche wurde östlicher, in Augsburg erworben. — Unbekannt ist die Provenienz des ganz ähnlichen Exemplars im Münchener Nationalmuseum[12]). Diese Flasche[13]) bietet für die Hirschvogelfrage ein neues Moment. An der Vorderseite (Taf. II, links) ist eine Eule in ein Medaillon in der Mitte der unteren Hälfte des Röhrenringes hineingemalt, also sehr viel auffälliger als etwa die Vögel (Falken, Eulen u.s.w.) in den natürlichen Ranken der gleichzeitigen Steinzeugkrüge aus der Werkstatt der Maximinenstraße in Köln. Eine Eule an auffälliger Stelle findet sich nun ähnlich auf einer bezeichneten Radierung von Hirschvogel selbst: B. 95 (Abb. 2). Das Blatt stellt eine Kanne dar, und die Eule sitzt mitten an dem Bauch in einer bogenförmigen Draperie, also auch isoliert. Durch das kreisrunde Profil des Gefäßbauches und durch die zu beiden Seiten angebrachten Maskarons wird der Gedanke an die Ringflasche mit ihren hundskopfähnlichen Schulterstücken verstärkt. Zudem trägt die Radierung die Jahreszahl 1543, d. h. es bliebe ein Jahr Spielraum für die notwendige Annahme eines verloren gegangenen, von Hirschvogel eigenhändig gemalten Originals — falls wir die Hypothese zuspitzen und dies Datum (1543) als terminus post quem nehmen wollen. Doch dazu ist eigentlich kein Grund. Denn daß die Gefäßphantasien Hirschvogels mehr Paraphrasen sind als Vorbilder, jedenfalls aber nicht so ausgeführt werden konnten und sollten, wie sie auf dem Papier stehen, kann als selbstverständlich gelten. In der Praxis muß die lustigste Erfindungsgabe sich bescheiden, und

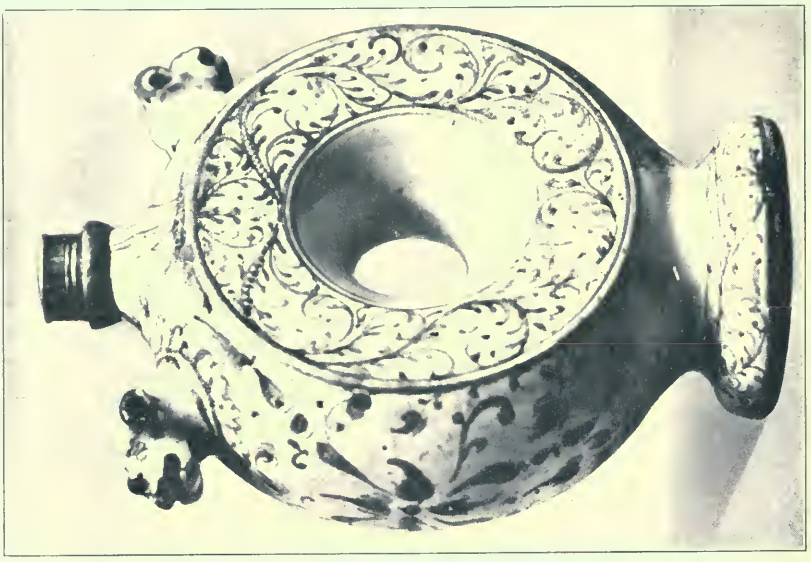
scharf umringt wie bei den gleichzeitigen emaillierten Glasgurden (Beispiel im German. Museum: H. G. 1015 mit süddeutschem Wappen).

10) Die Darmstädter Blasiusgurde v. J. 1563 hat noch ähnliche Proportionen wie die Fayenceflasche (breiter Ring, kleines Loch).

11) An Qualität und Alter vielleicht die erste rheinische Arbeit in diesem Genre ist die prächtige Siegburger Ringflasche der Sammlung Figdor, mit (Drachenhenkeln und) einem Menschen-Maskaron oben und unten am Ring. Die eigentümliche Glasur läßt hier unter Umständen an ein Fayencevorbild denken. Solon (The art stoneware I p. 93) äußert unabhängig von einem solchen Gedanken die Vermutung: „Probably thin touches of white tin enamel had been partially applied, of which only faint traces remained after the firing".

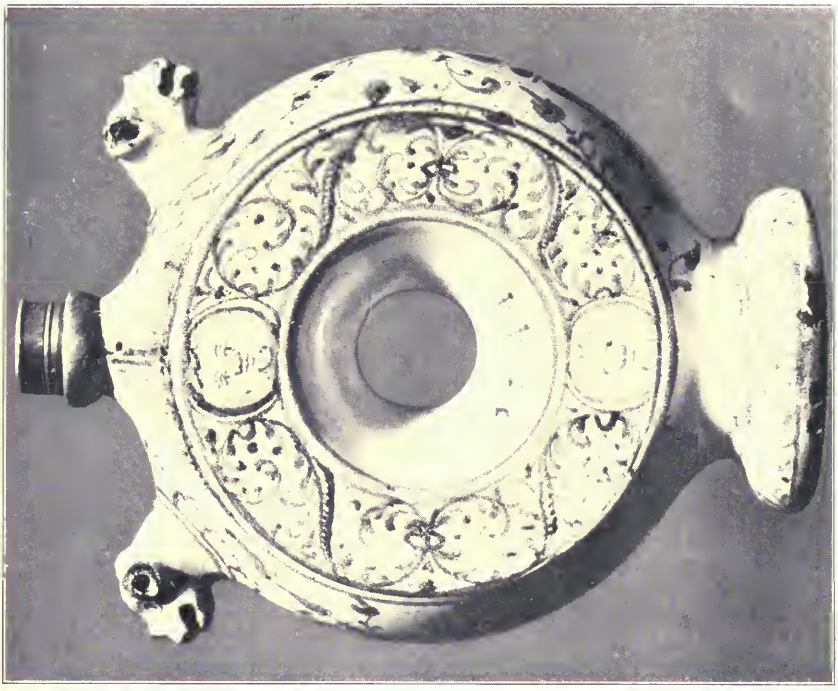
12) Wir sind für die Photographien Herrn Direktor Dr. Hager zu Dank verpflichtet.

13) Alter Besitz. An der Echtheit zu zweifeln sehe ich (nach Autopsie) keinen Grund. Eine Konfrontation beider Exemplare wäre allerdings erwünscht. Die Münchener Flasche erscheint dank der Abwechslung in den Schlußstücken der vorderen Ranke und durch die Verwendung von Grün in dem Ornament der äußeren Laibung eher bedeutender als die nur in Blau gemalte Flasche in Sigmaringen. Letztere ist auch in den Maßen etwas geringer. (Die genauen Angaben über die Sigmaringer Flasche verdanken wir der Liebenswürdigkeit des Herrn Hofrats J. W. Gröbbels).

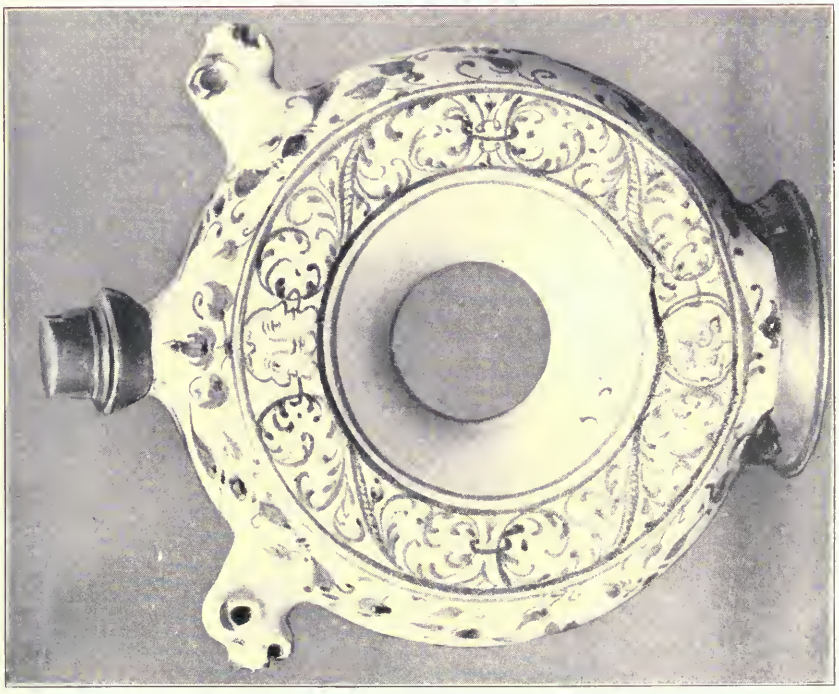


Sigmaringen

München



Sigmaringen



München)

(Hirschvogel, B. 95) Abb. 2.

es will uns dünken, als sei die Gestalt der Ringflasche in Fayence so ein Kompromiß zwischen Phantasie und Erde. — Nun gibt es in blaugemalter deutscher Fayence des 16. Jahrhunderts noch eine andere Type, die nicht minder grotesk aussieht: die bereits erwähnten Eulengefäße mit abnehmbarem Kopf. Im ganzen sind sieben Exemplare bekannt. Ihre Zusammengehörigkeit ist durch eine sorgfältig vergleichende Untersuchung von K. Masner erwiesen.[14]) Auch diese Spezialität wurde also von einer botega in mehreren gleichartigen Exemplaren ausgegeben. Das gemeinsame Eulenmotiv ist der Meinung günstig, hier möchten Erzeugnisse derselben Luxusindustrie vorliegen. — Für eine Beziehung der Eulengefäße auf Hirschvogel spricht, daß in seinen Ornamentstichen häufig unstilisierte tierische Formen Verwendung gefunden haben. Man vergleiche etwa das Gefäß B. 84, auf dessen Bauch ein vogelähnlicher Igelkopf aufsitzt, oder den hockenden Geißbock, der einen Schild hält (B. 83) und besonders noch auf dem Blatt B. 95 (Abb. 2) gerade unter der Eulenskizze die Krallen als Fuß. Auch muß es auffallen, daß die „griselige" Strichführung in der Blaumalerei der Eulen für Hirschvogel den Radierer so charakteristisch ist.[15]) — Die Priorität der rheinischen Steinzeugeulen hat Masner in Frage gestellt. Falls nun wirklich der Fayencering unter den rheinischen Krugbäckern Schule gemacht haben sollte (vgl. Anm. 11), so würde auch hier die Annahme eines Abhängigkeitsverhältnisses erleichtert sein. Eine andere Frage wäre, ob nicht ein gemeinsamer Archetyp zu vermuten ist. Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts fabrizierte die für Hirsch-

14) Jahrbuch d. Schles. Museums f. Kunstgewerbe und Altertümer (Breslau 1902) S. 100 ff.

15) Die Eule Sr. Exzellenz des Grafen H. Wilczek (Burg Kreuzenstein) zeigt auf dem Deckel den gemalten Profilkopf eines Türken mit Turban. Hirschvogel hat das Profil eines Türken mit Turban i. J. 1547 radiert (B. 17).

vogels Schaffen allerdings in Betracht zu ziehende Glasindustrie von Murano, wie Marcantonio Sabellico (De situ Venetae urbis, 1495) berichtet, omnis generis animalia, und die Häufigkeit tierischer Gefäßformen (Eulen, Hirsche, Bären) in der Goldschmiedekunst der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert läßt auf eine ältere Tradition auch innerhalb dieses Handwerks schließen. Die nämliche Werkstatt der Maximinenstraße in Köln, der die ältesten Steinzeugeulen entstammen, hat bei einer Reihe von Gefäßen Metallbuckelung angewandt, und für ein silbervergoldetes Vorbild der Fayenceeulen mag die Goldminierung des ältesten Exemplars sprechen, vielleicht auch der Umstand, daß hier wie bei der nächstjüngeren Eule die Federn plastisch und grätig sind. Diese Annahme ließe sich wieder mit dem Satz Neudörffers, der ausdrücklich den Metallcharakter der Hirschvogel-Nickelschen Keramik konstatiert, wohl vereinigen, um so eher, als wir durch die Ratsverlässe von der gleichzeitigen Existenz eines Goldschmieds (Balthasar) Nickel in Nürnberg wissen. Auch zeigt das Ornamentstichwerk Hirschvogels, daß zwischen ihm und der Goldschmiedekunst Beziehungen bestanden haben.

Die Breslauer Eule trägt den Bindenschild von Österreich, das bekanntlich Augustin Hirschvogels zweite Heimat war. Er starb dort im Jahre 1553. Man ist gewohnt, ihm nachzusagen, daß er wankelmütig und unstet gewesen sei. Allein ein Vagant war Hirschvogel nicht. Er hat die Brücken hinter sich nicht leichtfertig abgebrochen. Sein Gesuch um Aufrechterhaltung des Nürnberger Bürgerrechts beweist das. Ebenso läßt der Verlag seines Buches über Geometrie und Perspektive vermuten, daß er mindestens bis 1543 mit einem Fuß in Nürnberg blieb, wo die Sippe lebte. Irrig ist es auch, wenn Neudörffer Hirschvogels Lebenslauf so darstellt, als hätten die verschiedenen Phasen seiner Künstlerschaft sich dergestalt abgelöst, daß die neuen Interessen immer die alten verdrängten. Wir wissen, daß Hirschvogel noch 1543 und 1548 Glasmalereien lieferte. Ebenso wird seine keramische Tätigkeit, die nur für die Zeit von 1530—1535 beglaubigt ist, mehr als ein vorübergehendes Zwischenspiel gewesen sein. Blieb aber der Künstler an dem kunstgewerblichen Betrieb, den er in Nürnberg in Szene setzte, zeitlebens interessiert, so hatte möglicherweise die Nickelsche Werkstatt seinen österreichischen Beziehungen noch die Kundschaft zu verdanken, welche die im Jahre 1560 gebrannte Eule bestellte.

Der ursprüngliche Sinn der Eulengefäße[16]) mit Wappen ist uns nicht bekannt. Wenn die Geschichte des Breslauer Exemplars glauben macht, daß „dieser lucubrierende Vogel" vielleicht von jeher ein Bibliothekszierrat war, so möchte wohl an das klassische Symbol erinnert werden, um so eher als wir Grund haben, das

16) Mein Kollege, Herr Archivar Dr. H. Heerwagen macht mich noch freundlichst auf folgende Mitteilungen aus einem 1583 aufgenommenen Inventar der Burg Neidek (jetzt im Rentamt in Arnstadt) aufmerksam: „So fand der Notar, als er das Kellnerstüblein in Augenschein nahm, viel Gläser aus Boheim zu verzeichnen, dazu 64 Venedische Gläser, klein und groß, doch deren etzlich mit Deckeln. Ein Venedischer Willkumb mit sieben Jungen, eine große Eule aus Thon gebrannt, standen bereit, ankommenden Gästen den Labetrunk zu kredenzen. Im übrigen scheint auch das Schießhaus im nahen Garten den Ansprüchen der Gäste an den fröhlichen Becher vollauf Rechnung getragen zu haben. Denn auch hier fehlte es nicht an Willkumbs mannigfachster Gestalt und anderem Trinkgeschirr." (Alt-Arnstadt, Beiträge zur Heimatkunde von Arnst. und Umgegend, Arnst. 1901, S. 29.)

Wort Neudörffers von Bildern „antiquitetischer Art“ wörtlich zu nehmen (vgl. S. 32). Eine andere Deutung dürfte jedoch näher liegen. Die rheinischen Steinzeugeulen hat O. v. Falke als ein im Dialekt verständliches Wahrzeichen der „Ulner“ (d. h. Töpfer) erklärt. Sollte demgemäß die erste Fayence-Eule ein verkörpertes Wappenbild gewesen sein, das dann den Anlaß gab, die originelle Form auch für andere Wappen als Schildhalter zu verwenden? Die Hypothese hat etwas Verlockendes, wenn man bedenkt, daß Hirschvogel in der betreffenden Zeit (vor 1540, dem Datum der ältesten der erhaltenen Eulen) als Stempelschneider wesentlich heraldischen Interessen lebte. Dazu kommt, daß der Gönner, der ihn nach Österreich zog und ihm selbst (u. a. zu Glasgemälden) Aufträge gab, wie auch solche des Kaisers vermittelte — der Hofkammerrat Christoph Khevenhüller[17]) — einem Geschlecht angehörte, das die Eule im Schilde und als Helmzier führt.

Während das Breslauer Gefäß sich auf Österreich (Kaiser) bezieht, weisen Wappen anderer Exemplare nach Südwestdeutschland. Nürnberg, das zwischen den beiden Absatzgebieten mitten inne liegt, kommt daher (wenn die im übrigen schwächeren Ansprüche Augsburgs und Ulms sich nicht erhärten lassen) ohnehin als mutmaßlicher Herstellungsort in Betracht. Damit ist nicht ausgeschlossen, daß Hirschvogel in Österreich eine Filiale der Nürnberger Firma ins Leben rief. Für diesen Fall — Gustav E. Pazaurek stellte in Erinnerung an Neudörffers Charakteristik der Hirschvogel-Keramik die interessante Hypothese auf[18]) — wäre an jene teils glatten, teils gebuckelten Schüsseln und reliefierten Kannen und durchbrochenen Teller von weißer Fayence zu denken, die, häufig mit Wappen süddeutscher Familien bemalt, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und im 17. Jahrhundert nach italienischer Art wie es scheint auch in Österreich gearbeitet wurden. Ich bemerke noch, daß in Gräflich Giech'schem Besitz (Fideikommiß) eine Reihe von solchen Fayencen erhalten ist, die aus Kärnthen, von den Familien v. Khevenhüller und Dietrichstein herstammen, deren (Einzel-)Wappen sie tragen. Ein Khevenhüller ehelichte 1624 eine Dietrichstein. Erinnern wir uns der berührten Beziehungen zwischen Hirschvogel und einem älteren Angehörigen dieses Hauses, so gewinnt jene Vermutung noch an Wahrscheinlichkeit. Allerdings kann man Weißgeschirr der geschilderten Art vor der Mitte des 16. Jahrhunderts kaum nachweisen. Erst nach 1560 tritt es zahlreich auf. Und bei diesen älteren Fayencen handelt es sich wohl wesentlich um italienisches Fabrikat. Jacquemart zitiert die Nachricht: „En 1567 le navire la Pensée amenait à Rouen trois coffres bahuts pleins de vaisselle blanche et peinte de Faenze.“ Noch deutlicher gibt sich ein Eintrag vom Jahre 1565 in dem Unkostbuch des Wilibald Imhof (Nürnberg, Kgl. Kreisarchiv): „40 weiße Maiolika mit Wapen, und andere Maiolikas.“ Im Germanischen Museum ist solches Geschirr reichlich vorhanden. Ein Teller (H. G. 406*) mit Wappen der Scheurl und Imhof trägt die Jahreszahl 1560 (oder 1569?) und die Marke Jännicke M. V. 247. Ebenso bezeichnet ist der zweifellos

17) Vgl. über Hirschvogels Beziehungen zu ihm: A. Walcher v. Molthein, Bunte Hafnerkeramik der Renaissance in den österreichischen Ländern (Wien 1906) S. 32.

18) Vgl. Mitteilungen des Nordböhm. Gewerbe-Museums XX (1902) S. 98 f. und „Nordböhm. Gewerbe-Museum: Keramik“ (Reichenberg 1905) S. 13 ff.

italienische große Teller (H. G. 350) mit einer Darstellung der Lebensalter. Auch sonst kommt diese Marke, deren Deutung Jacquemart gefunden zu haben glaubt, auf Stücken der Gruppe nicht selten vor. So auf einer in Palmetten und Maskarons reich gebuckelten Schüssel des Gewerbemuseums in Nürnberg (VIII 318). Eine in der Form ähnliche Schale (H. G. 357) hat Essenwein bereits publiziert. Das Wort „weys" auf der Rückseite, blau unter Glasur, bekundet, wenn es auch keine Signatur bedeutet, doch unwiderleglich den deutschen Ursprung, und es ist interessant, einmal das Gewicht mit einem in Maßen und Buckelungen genau übereinstimmenden Exemplar (H. G. 2139) der Ware, die jedenfalls nicht deutsch ist, zu vergleichen. Die deutsche Schale wiegt ganz bedeutend schwerer: 933 gr. gegenüber 815 gr.

Hier schließen sich zeitlich die Fayencen des Monogrammisten SL an, die durch Anzeichen fränkischer Herkunft den Nürnberger Ursprung der früheren deutschen Fayencen, denen sie augenscheinlich nahe verwandt sind, beglaubigen. So zeigt eine kleine Schale[19]) vom Jahre 1621 das Wappen des oberfränkischen Geschlechts v. Giech. Eine Büchse (H. G. 2405) mit dem sächsischen Wappen, datiert 1618 (Abb. 3) stammt wie die gleichartigen Stücke des Kunstgewerbemuseums in Dresden wahrscheinlich aus der Dresdener Hofapotheke, wo noch ähnliche Gefäße stehen.[20]) Wenn dies nun dieselbe Apotheke ist, für die eine Creußener Büchse der Sammlung v. Lanna, Prag, mit der Inschrift „H. Jodicus Muller Apotheker zu Dresden 1626" gearbeitet wurde, so dürfen wir vermuten, daß man dort auch acht Jahre früher schon die Schaustücke der Offizin aus Franken bezog. Überdies kann die Form als autochthon fränkisch betrachtet werden, insofern sie zu den von Creußen beständig wiederholten Typen gehört und anderwärts kaum vorkommt. Da die älteste uns bekannte eckige Apothekenbüchse aus Creußen erst 1622 datiert ist (H. G. 829*), müssen wir die Frage, ob Fayence oder Steinzeug die Priorität des Typus hat, oder ob wieder ein Archetyp von Zinn anzunehmen wäre, wie in den vorerörterten Fällen offen lassen. Das Metallmotiv des Kettenbelags haben die Creußener Hafner der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch anderweitig gern verwandt im Einklang mit dem damals strengen Charakter der Bossierung und die Caryatide in ganzer Figur (mit einem Gesicht auf der Draperie und mit dem Brustkleinod) findet sich ähnlich auf einem frühen Creußener Krug der Sammlung Frohne, Kopenhagen (vgl. Anm. 48) und in ganz auffälliger Übereinstimmung der Details (vgl. etwa die Haartracht), wenn auch weniger zierlich, auf einem Creußener Krug des Gewerbemuseums in Nürnberg (Einzelabbildung: Bayer. Gewerbezeit. VIII, S. 221). Diesen hat C. Friedrich bereits in seinem Werke über Hirschvogel abgebildet, ohne von der Fayence zu wissen, die ihn gewiß zu einem Vergleich zwischen seiner und der heute herrschenden Stellung der Hirschvogelfrage veranlaßt hätte.

In Betreff etwaiger Beziehungen der SL-Gruppe zu den Incunabeln ist zunächst zu bemerken, daß in technischer Hinsicht die Blaumalerei der Büchse mit ihrem frischen, teilweise pastosen Farbenschmelz u. a. der Schüssel von 1530 (H. G. 352*) außerordentlich ähnelt. Die Schale von 1621 hat das Wappen mit der Jahreszahl in-

19) Im Besitz des Herrn G. H. Lockner, Würzburg.
20) Vgl. Mitteil. d. Nordböhm. Gewerbemus. XXII, S. 107.

(H. G. 2405) Abb. 3.

mitten von plastischen Schuppen, die als fünffacher Kranz die ganze Umgebung des kleinen Spiegels füllen: man wird an die datierten Eulen mit ihren Wappen auf dem Schuppengefieder erinnert. Schuppen bilden auch einen wesentlichen Bestandteil des Ornaments der Büchse (s. in der Abb. besonders links oben). Dort ist die Innenzeichnung der einzelnen Bogenlinien durch ein Häkchen in Verbindung mit Längsstrichelung gegeben und wir hätten damit den Übergang von dem Gefieder zu dem Schmuck der Schuppen in der späteren Schale, der nur aus mehreren konzentrischen Häkchen besteht. Es sei hier daran erinnert, daß schon der Hamburger Teller einen Schuppenkranz aufzuweisen hat. An sich sind Schuppenverzierungen ja ein nicht eben selten benütztes Zubehör des allgemeinen Ornamentenschatzes der Renaissance. Immerhin kann festgestellt werden, daß gerade in Hirschvogels Gefäßphantasien Schuppenbildungen verhältnismäßig reichlich auftreten, und es mag wohl sein, daß eben die fragliche Beschäftigung mit Majoliken (wenn nicht die Gläser-Schmelzmalerei) den Radierer daran gewöhnt hatte. — Die Büchse von 1618 (die durch das Vorhandensein von Reliefdekor an die von Jacquemart beschriebene Fayence-Eule der Sammlung de la Herche erinnert) ist auf der Schulter mit mehreren Ringlinien umrandet, an welche sich ein Kranz von kleinen Halbkreisen anschließt: ein simples Motiv, das in der Hirschvogelfrage doch eine gewisse Beachtung verdient, insofern es der Glasmalerei des 16. Jahrhunderts (Wappenscheiben) besonders eigentümlich ist und seine Beliebtheit auf diesem Gebiete durch die Technik des Auskratzens der Farbe natürlich gewonnen hat, also ein eigentliches Glasmalereiornament darstellt. Solche Rahmung findet sich schon in gleicher Weise in dem Hamburger Teller und noch auffälliger in der Madonnenschüssel von 1530. Die Bogen stoßen immer scharf aneinander. Auf zwei dem mutmaßlichen Schulzusammenhang der genannten Fayencen ferner stehenden Schalen von 1584 (H. G. 390) und 1596 (H. G. 391) — beide haben, so verschieden sie im übrigen sind,

auch eine eigentümliche Oliv-Mischung von Blau und Gelb gemeinsam — ist aus dem Spitzenrand eine Wellenlinie geworden.

Ein sicher mit Franken verknüpftes Bindeglied der SL-Gruppe und der älteren Fayencen bietet die unbezeichnete kleine Schale H. G. 2015* mit einem ungerahmten hellblau gemalten Bischofswappen. Es ist das des sehr freisinnigen Johann Philipp v. Gebsattel, der 1599 zum Bischof von Bamberg erwählt und im gleichen Jahre vom Papst bestätigt, 1600 vom Kaiser mit den Regalien belehnt wurde und bereits 1609, an der Pest, starb.[21]) Auch diese Schale zeigt sich in der Mache der Madonnenschüssel von 1530 verwandt. Hier wie dort ist die Glasur, besonders auf der Rückseite, z. T. in dicken Tropfen rein weiß geflossen und stellenweise scheint der Scherben leicht rötlich durch, ferner sind die Drehungsriefen (bei der Schüssel auf der Rückseite, bei der Schale vorn) erkennbar. Ähnlich in technischer Hinsicht, wiewohl schärfer gedreht, ist auch die große Schüssel mit dem blauen Brustbild eines Herrn vom Jahre 1593 (H. G. 369). Der Spiegel hat hier wieder die vorerwähnte Rahmung. Die daran angesetzten Strahlenzipfel können an die Schulterschraffierung der Sigmaringer Ringflasche erinnern, wo diese Verzierung wie ein abgeleitetes Ornament aussieht und vielleicht eine Schüssel mit Strahlenbildung ähnlich der von 1593 vorausetzt, wie überhaupt der Ausfall entscheidender Zwischenglieder der Reihe nicht stark genug in Rechnung gezogen werden kann.

Durch die Liebenswürdigkeit von Charles Hercules Read sind wir in den Stand gesetzt, zur Vervollständigung noch einen Teller des Britischen Museums abzubilden: Abb. 4.[22]) Diese wesentlich in Blau (außerdem in Gelb und etwas Orange) gemalte Fayence ist datiert 1583, 10/Januarij. Mit der Bezeichnung CL (verschränkt) scheint sie sich als ein älteres Produkt der späteren SL-Firma auszuweisen. Irren wir nicht in der Konstruktion eines Zusammenhangs zwischen der letzteren und den Werkstätten von Reinhard-Hirschvogel-Nickel, so kann ein SL-Teller des Berliner Kunstgewerbemuseums in der Hirschvogelfrage Bedeutung gewinnen. Dargestellt ist eine allegorische Figur mit der Beischrift RHETORICA. Das Bild gehört also zu einer Folge der sieben freien Künste. Wir erinnern uns hier an Neudörffers Wort von Bildern „antiquitetischer Art". Sollten schon die Nürnberger Fayencen der 30er und 40er Jahre des 16. Jahrhunderts u. a. auch Themata der klassischen Bildung behandelt haben? Der im eigentlichen Sinne „antiquitetisch"ste unter den Nürnberger Malern jener Zeit war Georg Penz. Wir dürfen vermuten, daß dieser Erzklassicist einen Einfluß auf die Nickelsche Werkstatt ausübte.[23]) In den Ratsverlässen (Hampe Nr. 2120 und 2209) tritt Georg Penz 1535 für Augustin Hirschvogel und Hans Nickel (die Firma), dann 1536 für Hans Nickel (den damals alleinigen Inhaber) als Bürge auf, das zweitemal

21) Diese Angaben verdanken wir Herrn v. Kohlhagen, Bamberg, Herausgeber der „Heraldisch-Genealogischen Blätter".

22) Man wird zur Not einige Elemente des Randornaments der Madonnenschüssel von 1530 hier wiederfinden: den undulierenden Grundzug, die gegenständigen Blätter (s. r. oben) und die runde Granat-Frucht (?) mit einem Büschel von drei Blättern.

23) Penz hat auch eine Folge der sieben freien Künste gezeichnet (B. 110—116): sitzende Gestalten. Die schon etwas mißverstandene Berliner Rhetorica (mit einem Mercurstab!) steht.

(London) Abb. 4.

unter Garantie auf ein Jahr. So möchte ich fast annehmen, daß er nach Hirschvogels Weggang vorübergehend der künstlerische Beirat des Betriebs gewesen ist.

Sind die SL-Fayencen die direkten Abkömmlinge einer Nürnbergischen Industrie des 16. Jahrhunderts, so müssen wir eine Gruppe von Schalen mit gekräuseltem Rand, die, jenen gleichzeitig, doch wesentlich von ihnen verschieden ist, auf eine Nebenlinie rücken.[24]). Die Exemplare des Germanischen Museums (H. G. 370—372 a) tragen die Jahreszahlen 1613, 1618 und 1623. Zugehörige Schalen im Münchener National-Museum sind datiert 1610, 1617 und 1630, im Berliner Kunstgewerbe-Museum: 1623. Bei dem ältesten Stück ist die Glasur der Rückseite fett und deckend, bei den späteren mager. Die Schale v. J. 1610 (mit einer Darstellung von Adam und Eva) ist noch in guter Majolikatechnik spiegelnd glatt in Blau, Grün, Gelb u. Mangan ausgeführt, die v. J. 1630 (mit einem Vogel zwischen Blattstauden) ist roh und rauh, die Farben sind schon ganz schlecht eingebrannt. Vielleicht stammt diese Serie unmittelbar von italienischen Majoliken ab. Man vergleiche für den gekräuselten Rand etwa die Schale Nr. 153 der Sammlung Spitzer, mit großem weiblichem Brustbild und (italienischer) Inschrift. Die allerdings nicht ganz einheitliche Reihe[25]) ist interessant, insofern sie einmal im Zusammenhang den Übergang von Majolika zu jener Stufe der Bauerntöpferei veranschaulicht, die wir aus Joh. Böhlaus Veröffentlichung gleichzeitiger Erzeugnisse einer niederhessischen Werk-

24) Der Londoner CL-Teller könnte zwischen den beiden Gruppen vermitteln.

25) Der auf einigen Stücken vorhandene dünne Kranz mit gegenständigen Blättern findet sich schon auf der 1609 datierten schweren Schale (ohne gekräuselten Rand) mit einer weiblichen Gestalt: H. G. 1552

stätte kennen gelernt haben. Von den dieser Stufe nicht ferne, aber höher stehenden Schweizer Fayencen des 17. Jahrhunderts besitzt das Museum u. a. einen schweren Winterthurer Teller mit der Autumnusallegorie, H. G. 5362, (aus der Kollektion Gubler) der um 1625 zu datieren ist. Auch die sächsischen Teller mit malachitgrünen Blättern auf grauem Grunde seien hier genannt. Vorhanden sind (in der Sammlung von Bauern-Altertümern) solche von 1663, 1673, 1688, 1698 und spätere. Auf den älteren Tellern ist außer Grün noch Gelb angewandt. — Unter den österreichischen Halbfayencen bemerkt man eine Schüssel (H. G. 1553*) mit Hasengeschichten aus der Tierfabel zwischen dunkelblauen welligen Bändern die sich überschneiden. Dieselbe entstammt einer Salzburger Werkstätte um 1680, von der A. Walcher v. Molthein kürzlich einen Teller im Museum Carolino Augusteum in Salzburg und mehrere Krüge nachgewiesen hat. Ein Krug (in Privatbesitz in Linz) ist durch die Darstellung der Werkstatt des Hafners Thomas Obermillner bezeichnet (vgl. Kunst u. Kunsthandwerk X, S. 89 ff.).

Fayencen mit Schwarzlotmalerei sind im Germanischen Museum noch nicht so reichlich vorhanden, wie es von einer Nürnberger Spezialität zu erwarten wäre. Ein schönes Stück ist die gelappte Schale H. G. 5156,* mit Brustbildern des Johann Harsdörffer und seiner Ehefrau sowie einer Reihe von Allegorien, die sich auf den Pegnesischen Blumenorden beziehen und somit den Nürnberger Ursprung der feinen Malerei verraten. Das Monogramm des Johann Schaper, der seit 1640 etwa in Nürnberg tätig war (man vergleiche die Scheibensammlung des G. M.) und im Jahre 1670 starb, trägt ein birnförmiger Krug, H. G. 4652,* ebenfalls mit allegorischen Bildern. Schaper hat hier auf eine Narbe der Glasur eine Fliege aufgemalt, wie das später Meißen den Japanern nachmachte.

Der Nürnberger Schmelzdekorateur, der in gewisser Beziehung als ein Vorläufer der Porzellanmaler gelten kann, Abraham Helmhack, ist mit zwei großen Enghalskrügen (H. G. 6084, 6085) und — eine Seltenheit — mit einem Teller (H. G. 1603*) vertreten, der verwandte Monogrammist W R nur mit einem kleinen Enghalskrug (H. G. 5047). Die Darstellung des letzteren ist eine von grünen Palmzweigen gerahmte bunte Türkenschlacht unter lichtblauem Himmel, spiegelnd glatt gebrannt. Für die Frage nach den Vorbildern dieses Malers ist das „livre nouveau de fleurs très-util pour l'art d'orfevrerie et autres" von Nikolaus Cochin (Paris, 1645) in Betracht zu ziehen. Mit der Türkenschlacht des Kruges läßt sich die sehr ähnliche Mittelgruppe (s. das aufbäumende Pferd nach r. und den Flüchtling, der mit vorgestreckten Armen nach rechts eilt) auf Blatt 2 der Folge vergleichen. — Der Monogrammist W R scheint in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts geblüht zu haben. Helmhacks Tätigkeit reicht von dieser Zeit bis in das dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hinein. Ausweislich des Totenbuchs der Nürnberger Glasermeister, das im Germanischen Museum bei den Zunftaltertümern aufbewahrt wird, ist er geboren zu Regensburg 1654, kam aufs Handwerk 1668, ward freigesprochen 1672, erlangte das Meisterrecht 1678 (erwarb das Bürgerrecht in Nürnberg 1680),[26]) wurde zum Geschwornen erwählt 1688, 1695 und 1707 und starb 1724, seines Alters 70 Jahr. Dem Andenken des

26) Vgl. das Bürgerbuch im Kgl. Kreisarchiv. Herr Dr. Th. Hampe war so liebenswürdig, mir die Einsicht seiner daraus genommenen Excerpte zu gestatten.

Glasermeisters Ferdinand Waldt, bei dem er in Nürnberg (nach Doppelmayr) 1673 Arbeit nahm, hat er 1675 ein Blatt radiert. Der Blumenzweig, der das Porträt umgibt, zeigt noch nicht die auf den späteren Krügen (H. G. 6084, 6085) erreichte Freiheit, die den großen, in ungemein zartem Relief gehaltenen Schnittblumen eines gleichzeitigen Nürnberger Zinngießers S. L. oder S. J. (schönes Beispiel der breitrandigen Teller: H. G. 461, vgl. auch Collection Ritleng Nr. 86 und Zinncimelien der Sammlung Kahlbau Pl. XIII) nichts nachgibt. Die Blumenmalerei ist überhaupt Helmhacks Vorzug. Seine Leistungen in dieser Spezialität lassen es wohl begreiflich erscheinen, wenn, wie Doppelmayr sagt, curieuxe Liebhaber von ihm gemalte Gefäße begehrten. Das Figürliche ist weniger seine Sache. Der Teller (H. G. 1603*) zeigt in der Mitte eine braunschwarz gemalte Schäferszene (spiegelnd gebrannt) und am Rande Ranken in derselben Farbenstimmung wie einige der kolorierten Ornamentstiche,[27]) die Helmhack bei Weigel in Nürnberg verlegt hat, nämlich Hellgelb, Lichtgrün, violettes Carmin und Hellblau, die beiden letzteren Farben außerdem gemischt. — Unbezeichnet ist ein mit dem Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie Haller versehener großer Enghalskrug (H. G. 171) mit Purpurmalerei, dessen Ornamentik an das „Laubwerk" Helmhacks (Weigelscher Verlag Nr. 173) erinnert. Die Montierung hat die Marke eines Nürnberger Goldschmieds H. H. (Rosenberg 1387), von dem die hiesige Johanneskirche datierte Arbeiten von 1698 und 1709 bewahrt. — Daß „feine" Krüge mit Purpurmalerei auch in Frankfurt hergestellt wurden, hat H. v. Trenkwald aus einem Inventar der Fehr'schen Manufaktur (1693) nachgewiesen. Der Meister des kleinen Enghalskruges (H. G. 5537) mit gut gezeichneter Szene in Purpur (Loth und seine Töchter) muß noch bestimmt werden.

Im übrigen bedarf die Gruppe der Nürnberger Schmelzmalereien der Ergänzung. So fehlen die Monogrammisten J. L. F. und M. S. Ersterer, den Direktor Brinckmann mit dem Glasmaler Johann Ludwig Faber identifiziert hat, scheint allerdings nicht in Nürnberg selbst gearbeitet zu haben. Doppelmayr erwähnt Faber als Schüler des im Jahre 1670 verstorbenen Nürnberger Glasmalers Georg Guttenberger und bemerkt, daß er sich a u ß e r w ä r t s als guter Künstler in der Glasmalerei erwiesen. Von ihm je ein Krug mit Schwarzlotmalerei im Hamburger Museum (bez. L. F. 1682) und im National-Museum in München (bez. J. L. F. 1688). Von dem Monogrammisten M. S. besaß Pickert in Nürnberg (Katalog 1881 Nr. 25 m. kleiner Abb.) einen großen Enghalskrug mit einer bunten Darstellung. Bezeichnete Arbeiten desselben Malers waren auch in der Historischen Ausstellung in Nürnberg (1906) und in der Keramischen Ausstellung des Nordböhmischen Gewerbe-Museums in Reichenberg (1902). Er dürfte identisch sein mit einem gewissen M. Schmid, der sich (nach Bucher) 1722 auf einem in Purpur dekorierten Kruge nennt.

Das Material, das diese Hausmaler als Grund verwendet haben, ist von verschiedener Art. Man vergleiche etwa mit dem Schaperkrug den jüngeren Helmhackteller: dieser sehr dünn gedreht, aber in der Glasur bläsig und von etwas grünlicher Färbung, jener solid, technisch vorzüglich, mit tadellos milchiger Glasur,

27) Herr Prof. Jessen war so gütig, uns zum Vergleich das kolorierte Berliner Exemplar herzuleihen.

die einen leichten Stich ins Rötliche hat. Von gleicher Fayence wie der Krug ist der im Spiegel mit einer Allegorie, am Rande mit steifem Kranz von langstieligen Blumen in Schwarzlot etwas gröblich bemalte Teller H. G. 1604* (ohne Bezeichnung). Der Gewichtsunterschied der beiden Teller, bei gleichem Durchmesser, ist beträchtlich. Der Helmhacks wiegt 346 gr., der andere 512 gr. Offenbar kommen für dies Weißgeschirr verschiedene Bezugsquellen in Betracht (vgl. Jahresbericht 1906 des Museums f. Kunst u. Gewerbe in Hamburg, S. 37).

Seit 1661 hat in Hanau, seit 1666 auch in Frankfurt eine Fayencefabrik bestanden. R. Jung und H. v. Trenkwald haben deren Geschichte dargestellt. Wesentlich jünger sind die nächstältesten Fabriken von Ansbach und Nürnberg. Das Gründungsjahr der ersteren ist unbekannt. Eine Verfügung des Markgrafen Wilhelm Friedrich, datiert vom 4. April 1712, konstatiert, es befinde sich das in dem Ansbachischen Porcellain Hauß fabricierte Porcellain nunmehro in einer solchen Qualität und Güte, daß es jedermann vor tüchtiger und besser denn Frankfurter und Hanauer Gut erkennen könne.[28]) Demnach war das Unternehmen damals bereits über den ersten Anfang hinaus. Daß die Fabrik schon im Jahre 1710 im Gange war, zeigt ein Eintrag des Onoltzbachischen Totenregisters vom Jahre 1710 — in den Matrikeln des Pfarramts in Ansbach, denen ich auch die weiteren neuen Angaben entnehme — wo d. 20. May ein Kind des Bortslin Mahlers Joh. Kaspar Rüpp verzeichnet steht. Wenn wir diesen Fayencemaler zusammenbringen dürfen mit dem Hanauer Porcellainfabrikanten Joh. Kaspar Ripp, der sich 1712 mit den drei berechtigten Venediger Glas- und Krughändlern in Nürnberg zum Behufe der Gründung einer Fayencefabrik associierte und wahrscheinlich mit dem Frankfurter Fayencemaler Kaspar Ripp aus Hanau[29]) identisch ist, so stellt sich uns in dem Itenerar einer Person der Stammbaum der vier Fabriken dar.

Auch der Begründer des Betriebs in Ansbach ist in dem dortigen Totenbuch genannt: 1725, 7. Aug.: Mathäus Bauer, Porcelain-Verwalter, welcher die Kunst Porcelain zu machen allhier erfunden, und die hiesige Fabrique aufgerichtet hat, 54 J. a.[30]) Ein Schwiegersohn Bauers war, ausweislich des Onoltzbachischen Hochzeitsregisters vom Jahre 1729 (22. Febr.) der Porcelain-Mahler Valentin Bontems, des Gerhard Bontems, auch Porcelain-Mahlers, Sohn, jedenfalls derselbe, der am 3. März des nämlichen Jahres in Nürnberg erscheint. Signiert „d. 12 8br. Ao 1739 Valentin Bontemps“ ist ein „Humpen in mattem Email mit einem Handwerkswappen in harten Tönen“, den Jännicke beschreibt, ohne den Aufbewahrungsort

28) Vgl. W. Stieda, Die keram. Industrie in Bayern während des 18. Jahrhunderts (Leipzig 1906), S. 9.

29) R. Jung (im Archiv für Frankfurter Geschichte und Kunst, 1901, S. 241 hat über ihn folgende Daten ermittelt: geboren 1681, heiratet 1702, läßt (in Frankfurt) 1703—1708 mehrmals taufen, stirbt (in Frankfurt) 1726. Diese Daten lassen sich mit der Annahme eines Ansbacher und Nürnberger Aufenthalts wohl vereinen. Jung macht darauf aufmerksam, daß Abraham Ripp, 1742 Porzellain-Macher in Fulda, wohl ein Verwandter von Kaspar Ripp sei. — Auch in der Fayencefabrik zu St. Georgen bei Bayreuth war ein Maler namens Ripp beschäftigt (vgl. Bayer. Gewerbezeit. 1803, S. 327).

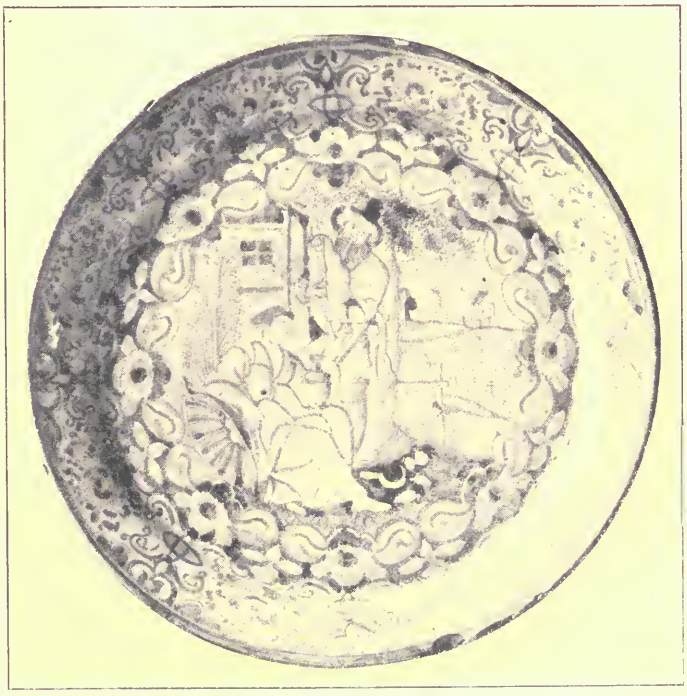
30) Es sei dahingestellt, ob etwa die Marke MB (verbunden) des Kühlbeckens mit Blaumalerei H. G. 2518 auf Mathäus Bauer zu beziehen ist. Vgl. über ihn noch „Kunst u. Gewerbe“ XXI, 258.

anzugeben. Die genaue Datierung entspricht Nürnbergischem Brauch.[31]) Zu Beginn der 40er Jahre finden wir (Johann) Valentin Bontems dann als Braun-Porcelain-Fabricanten in Ansbach wieder.

Einen zweiten Schwiegersohn von Mathäus Bauer lernen wir in Georg Christian Oswald kennen, der im Jahre 1720 (25. April) als Porcelain-Fabrique-Adjunctus heiratete und sieben Jahre später (25. April 1727 Tod eines Kindes) bereits Verwalter der Fabrik war, als solcher 1728 (Mitte März) die erste Frau verlor und 1729 (5. September) zum zweitenmal heiratete. 1734 war er bereits verstorben. Oswalds Witwe ging damals eine Ehe ein mit seinem Nachfolger, dem Porcellainverwalter Johann Georg Köhnlein, der in gleicher Eigenschaft noch in dem Hochfürstlich Brandenburg.-Onoltzbachischen Adress- und Schreib-Calender auf das Jahr 1737 aufgeführt ist.

Das Germanische Museum bewahrt einen „G. Oswa 1713" bezeichneten tiefen Teller: H. G. 3824 (Abb. 6), der übereinstimmend noch dreimal in Gräflich

31) Der Liebenswürdigkeit des Herrn Direktors H. v. Trenkwald verdanken wir eine Photographie des Tellers im Frankfurter Kunstgewerbe-Museums, der mit „J. J. (unklar verschlungen) Bontemps A⁰ 1716" bezeichnet ist (Abb. 5). Das Ornament (Spiegelrahmung und äußerer Rand) wiederholt sich genau in dem Teller H. G. 387 (mit einer Darstellung des Besuchs Christi bei Maria und Martha, vorn eine Küche), der die Signatur G. K. trägt und jedenfalls der Nürnberger Schule zugehört. Doch ist er nicht auf Georg Kordenbusch zu beziehen, da hier (worauf mich Herr Direktor Brinckmann gütigst aufmerksam machte) die obligaten drei Punkte der Kordenbusch-Signatur fehlen.



(Frankfurt) Abb. 5.

H. G. 3824) Abb. 6.

Giech'schem Besitz vorkommt. Die Blaumalerei ist schwarz konturiert, mit Ausnahme des Rankengewirrs. Gleichartige Fayencen sind in der städtischen Altertumssammlung in Würzburg. Das gekräuselte Ornament hat auch der, speckig und bläulich glasierte, einzelne Deckel H. G. 1628, auf dem der Hohenlohesche Löwe hockt als Träger der Wappenschilde von Hohenlohe und Öttingen. Der zugehörige Becher ist nicht vorhanden. Vollständige Exemplare auf Schloß Langenburg (in Württembergisch-Franken) und im Staatsmuseum in Stuttgart.[32]) Das erstere ist nicht bezeichnet, das letztere hat unten die Buchstaben O S und im Deckel O S W 1714. Die Bestellung dieser Ausstattungsstücke war wohl von der Familie der Braut, also von Öttingischer Seite ausgegangen, und da wir von keramischen Beziehungen zwischen Öttingen und Ansbach wissen — für die Fürstlich Öttingische Fayencefabrik wurden im Jahre 1735 Angestellte des Onolzbacher Betriebs engagiert (vgl. Keram. Monatshefte 1905, S. 997) — so wäre hier ohnehin zunächst an Ansbach zu denken. Die Signaturen O S, OSW und G. Oswa können daher unbedenklich auf den genannten Georg Christian Oswald bezogen werden.

Noch unter Oswalds Direktion, wenn nicht schon zu Mathäus Bauers Zeit, scheint die Ansbacher Manufaktur nach Mustern von Rouen gearbeitet zu haben.[33])

32) Auf die Becher in Langenburg und Stuttgart haben mich die Herren G. H. Lockner und A. Stöhr in Würzburg freundlichst aufmerksam gemacht. Die näheren Angaben verdanken wir der Schloßverwaltung in L. und der Museumsdirektion in St.

33) Versuchsweise möchten die beiden Platten mit Rouendekor H. G. 427*, die den Eindruck von Versuchsstücken machen, für Ansbach in Anspruch zu nehmen sein. Ihre Marke (B mit einem Anstrich) ließe sich in diesem Sinne deuten. Wenn nämlich die Nürnberger Fayencemarke aus den aneinandergelehnten Buchstaben NB besteht, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß vorher schon eine analog aus den Anfangsbuchstaben der beiden Silben des Stadtnamens gebildete Ansbacher Fayencemarke (Ligatur AB) existierte. Es wäre nicht das einzige Beispiel, daß eine Fabrik von der älteren Konkurrenz das Prinzip der Markierung übernimmt.

Jacquemart beschreibt „un magnifique surtout de table appartenant à M. Edouard Pascal; il est orné de moulures élégantes et décoré en camaïeu bleu de bordures et lambrequins dans le style de Rouen. En dessous entre les baguettes de renfort appliquées pour soutenir la tablette, est l'inscription: Mathias Rosa im. Anspach." Von diesem Maler dürfte auch der à la Rouen dekorierte Untersatz H. G. 1606* herrühren: bezeichnet M R (verbunden, das R links oben offen wie in dem von Jacquemart mitgeteilten Facsimile). Ein anderer Träger des in Ansbach häufigen Namens: Johann Lorenz Rosa, „Porcelain"-Mahler, ehelichte 1728 (1. Nov.) eine Schwester des Bossierers und „Porcelain"-Drehers Johann Leonhard Popp. Kinder von ihm stehen 1736 (5. Juni) im Totenregister.

Ein Fayencemaler namens Johann Georg Taglieb läßt sich von 1722—1734 in Ansbach nachweisen. Heirat: 1722 (9. Juni); Tod von Kindern: 1723 (14. Nov.), 1724 (14. Aug.), 1728 (19. Aug.), 1734 (11. Juni); Tod der Frau: 1734 (25. Juni). Es ist wahrscheinlich derselbe Johann Georg Taglieb — nach dem Tod von Frau und Kindern mochte ihm die alte Heimat verleidet sein — der später in Rörstrand (vgl. Brinckmann, Führer S. 358) auftaucht. Als zweiter Nachfolger des ebenfalls aus Deutschland gekommenen Johann Wolff, der wohl mit dem gleichnamigen „Porcellain"-Mahler identisch ist, welchem im Jahre 1717 in Nürnberg auf der „Porcellain"-Fabrikanten Vorbitte der Schutz auf ein halbes Jahr verstattet wurde, war Johann Georg Taglieb von 1739—1741 Leiter der schwedischen Manufaktur und hat daselbst (nach einer freundlichen Mitteilung von Reichsantiquar Dr. Hans Hildebrand, Stockholm) vornehmlich Blumen und Blätterzweige in camaïeu-blau gemalt. Auch wurde gerade während dieser Periode in Rörstrand der Rouendekor gepflegt, auf den sich T. in Ansbach hatte einarbeiten können. Noch aus seiner deutschen Zeit stammt ein mit dem vollen Namen „Taglieb" signierter Enghalskrug, mit gewundenem Bauch und Zopfhenkel, im Gewerbemuseum in Nürnberg (VIII, 524). Die Malerei zeigt auf kleisterbläulichem Grund kleine hellblaue Vögel und (z. T. dunkle) Blümchen. Dieser bekannte Typus, den auch Bayreuth verwendete, ist im Germanischen Museum vertreten durch mehrere gleichartige Exemplare ohne Bezeichnung. Denselben Dekor hat auch die gewellte Schüssel H. G. 2098 die das Wappen der Nürnberger Familie Volckamer enthält, also wahrscheinlich für Nürnberg beansprucht werden darf. In Frankfurt gilt solche Ware als einheimisch und es mag wohl sein, daß die jüngeren Konkurrenzfabriken das Muster dorther haben.

Ob auch die Marke T. des Tellers H. G. 1573* auf Taglieb zu beziehen ist, steht dahin. Die vorzügliche Blaumalerei gibt ein ostasiatisches Vorbild wieder und der genarbte Rand erinnert an die bunten Fayence-Nachahmungen der chinesischen famille verte: das früher sogenannte Rehweiler Fabrikat.

Als vor fünf Jahren die erste Bestimmung der „Fayencen der grünen Familie", die „den feinsten und schönsten im 18. Jahrhundert in Deutschland erzeugten Fayencen zuzuzählen sind", als unhaltbar zurückgezogen wurde — die Ware ist nicht weniger denn ein halbes Jahrhundert älter als die Castell'sche Manufaktur — geschah es in der Voraussicht, daß sich wahrscheinlich Ansbach

als eigentlicher Herkunftsort künftig noch herausstellen werde. (Vgl. Jahresbericht 1903 des Museums f. Kunst u. Gewerbe in Hamburg.) Es ist dann weiter bemerkt worden (vgl. Gustav E. Pazaurek, Keramik des Nordböhm. Gewerbemuseums, Reichenberg 1905, S. 24 f.), daß der früher für denjenigen von Castell gehaltene quadrierte Schild, der sich u. a. auf der Rückseite des Tellers H. G. 3836 findet, auch das Hohenzollernwappen von Ansbach bedeuten kann. Denn da der Schild uni (nur in rot) gemalt ist, spielt die Farbe keine Rolle. — Der zu der Gruppe gehörige Henkeltopf H. G. 2256 zeigt das große 22-feldrige Wappen von Brandenburg-Bayreuth. Man hat daher auch an St. Georgen gedacht, wo, wie es scheint, schon um 1740 eine in manchem Betracht ähnliche Ware hergestellt worden ist. Doch gebührt Knöller keinesfalls die Priorität. Denn die älteren „Fayencen der grünen Familie" stammen tatsächlich aus Ansbach. Die dortige Manufaktur begann mit diesem Artikel wie es scheint zur Zeit des Wechsels in der Verwaltung, um 1730. Wesentlich daran beteiligt war Georg Christoph Popp, der schon 1722 in Ansbach nachweisbar ist (Hochzeitsregister, 18. Mai). Seine junge Frau, 23jährig, steht noch in dem gleichen Jahre im Totenbuch (15. Dez.). Damals war Popp nur „Porcellain"-Mahler. 1737 führt ihn der Hochfürstl. Brandenburg.-Onoltzbachische Adreß- und Schreib-Calender schon neben dem „Porcellain"-Verwalter Johann Georg Köhnlein als „Porcellain"-Gegenschreiber auf. In dieser Eigenschaft erscheint er ebendort noch 1742. Von 1747 ab finden wir ihn in dem Calender als „Porcellain"-Verwalter. 1769 erwarb er die Fabrik eigentümlich und erhielt den Titel eines Commercien-Commissarius. Als solchen führt ihn der Calender dann seit 1770 neben Johann Gottfried Popp, gleichfalls Commercien-Commissarius. 1791 war er anscheinend nicht mehr am Leben. (Der Calender des Jahres verzeichnet: Bey der Faience-Fabrique: Hr. Johann Julius Popp, Commercien-Commissarius; Hr. Georg Ludwig Popp, Commercien-Commissarius). Georg Christoph Popp hat es also noch weiter gebracht als Georg Christian Oswald. — Signierte Arbeiten von ihm, mit famille-verte-Dekor, finden sich in verschiedenen Sammlungen. Im Germanischen Museum ein Enghalskrug (H. G. 4627) mit der Bezeichnung P 1732. Deutlicher ist die Signatur eines Cylinderkruges mit Chinesen, im Münchener National-Museum: P O: 1734. Die Eigentümlichkeit, den Namen nicht auszuschreiben, aber groß, haben wir schon bei Oswald festgestellt. Auch die Vornamen gibt eine Marke, die Jännicke (M. V. 1342) auf einem jedenfalls der grünen Familie angehörigen „Humpen mit mattem Email (bunte Verzierung in harten, mit Schwarz schattierten Farben)" gelesen hat: G. C. P. 1730.

Aus der Sammlung Paul (Katalog Nr. 265) wurde der birnförmige famille-verte-Krug H. G. 186 erworben. Die Bezeichnung V Z — es ist kein Punkt zwischen den Buchstaben — beziehe ich auf einen Namensvetter, Landsmann und Zeitgenossen des bekannten Odendichters, auf den „Porcellain"-Maler Johann Leonhard Uz, der am 20. Mai 1727 in Ansbach heiratete und dort gelegentlich des Todes von Kindern auch 1728 (16. Sept.) und 1736 (16. Sept.) noch vorkommt. Wie bei den technisch ähnlichen Arbeiten der älteren Schmelzmaler steht die Signatur hier am Ansatz des Henkels. Aus der Gepflogenheit, Krüge auf dem schmalen Henkel zu bezeichnen, erklärt sich auch die ungewöhnlich winzige Signatur des

zur grünen Familie gehörigen Tellers H. G. 28 (auf der Unterseite, am Bodenrand). Es ist ein M., wohl die Abkürzung von Meyerhöfer.[34])

Wir mußten etwas länger bei der Ansbacher Manufaktur verweilen, weil sie in der Geschichte der süddeutschen Fayenceindustrie eine wesentliche Rolle gespielt hat. Besonders nachhaltig scheint Bayreuth von ihr beeinflußt worden zu sein. Auf die Verwandtschaft Knöllerscher Fabrikate mit der famille-verte hat neuerdings Pazaurek hingewiesen. Es erübrigt sich daher, hier darauf näher einzugehen. Nur der in Muffelfarben bemalte Cylinderkrug H. G. 184* sei besonders erwähnt. Dieses Cabinetstück ist mit Wahrscheinlichkeit auf den Buntmaler J. Chr. Danhofer zu beziehen, der im Jahre 1737 von Wien nach St. Georgen (vgl. Fr. Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränk. Landes, 1901, S. 234) übersiedelte. Die Ornamentik (vergl. besonders die Halbrosette mit strahlender Mitte) und der Charakter der Chinesenszene erinnern sehr an Porzellane der Periode du Paquiers. Weitere Fayencen wurden Danhofer kürzlich von E. W. Braun zugeschrieben.

Der Nürnberger Manufaktur werden die wesentlichsten Anregungen anfangs durch den genannten Kaspar Ripp von Hanau-Frankfurt gebracht worden sein. Da die Erzeugnisse dieser Manufakturen jedoch schwer bestimmbar sind, tappen wir in Hinsicht auf die Frühzeit Nürnbergs im Dunkeln (vgl. Anm. 31). Der von Jännicke (S. 953) abgebildete, unbezeichnete, aber wohl sicher hierher gehörige Teller vom Jahre 1720 mit dem Selbstbildnis eines sonst in Nürnberg nicht nachgewiesenen Fayencemalers namens Christoph Andreas Leitzel (H. G. 2007) im Charakter der gleichzeitigen Fabrikherrenbilder von Tauber (Berlin, Hamburg) zeigt, daß damals in Nürnberg die in manchen Sammlungen als Hanau geltenden Schüsseln mit geteiltem Rand hergestellt wurden: Leitzel hat gerade eine solche Schüssel in Arbeit. Der Frühzeit Nürnbergs zuzurechnen ist wohl auch das große gebuckelte

34) Johann Mathias Meyerhöfer, „Porcelain-Staffierer und Verzierer" (so im Hochzeitsregister, wo begreiflicherweise mit Titeln und Würden nicht gekargt wird) heiratet 1719, 11. April; Kinder von ihm stehen im Totenbuch 1728, 9. Sept. und 17. Sept. — Johann Wolfgang Meyerhöfer, „Porcelain-Mahler und Vergülder" heiratet 1724, 12. Sept. Ein Kind von ihm im Totenbuch 1726, 12. Aug. — Ein Kind eines „Porcellan"-Malers Meyerhöfer (Vorname fehlt) steht 1734 im Totenregister (18. Juni). — Ich notiere noch folgende Namen von Ansbacher Fayencemalern: Georg Balthasar Bürckenkopf: Kinder im Totenregister 1726, 20. Sept. und 22. Dezbr.; im Totenregister 1730, 7. Juni noch der Eintrag: Georg Balthas. Bürkenkopf gewesener Bortslin Mahler alhier: ein Söhnlein. 7 Monat. — Jeremias (?) Bütsch: Kind im Totenreg. 1727, 10. Nov. — Jo. Paul Förster: heiratet 1733, 27. April. — Georg Hahn: seine Witwe heiratet den „Porzellan"mahler Johann Herrmann Mayer (vgl. S. 38, und Keram. Monatshefte 1905, S. 99 f.) 1733, 2. Juni. — Johann Jakob Hahn, Sohn des „Porcelain"-Brenners Johann Georg Hahn, heiratet 1726, 22. Okt.; ein Kind im Totenregister 1727, 2. Nov. — Christian Imanuel Kruckenberger: heiratet 1719, 7. Febr. u. stirbt im Alter von 32 Jahren 1730, 10. März. — Johann Albrecht Nestel: heiratet 1721, 18. März; ein Kind im Totenregister 1723, 5. Dez. — Johann Jacob Schmidt: heiratet 1724, 4. Sept. — Johann Michael Schnell (vgl. Keram. Monatshefte 1905, S. 99 f.) heiratet 1726, 14. Okt.; ein Kind im Totenregister 1728, 7. May. — Johann Bernhard Westennacher: ein Kind im Totenregister 1710, 18. März. — Im Totenregister 1717, 6. Mai, ein Kind von Johann Heinrich Wochenfeld „Porcelin"-Mahler (demselben, der 1721 ohne Erfolg versuchte, in Straßburg eine „Porzellan"fabrik anzulegen: vgl. Bucher, Gesch. d. techn. K. III 471 und Stieda, Die keram. Industrie in B., S. 11).

(H. G. 1812, 1813) Abb. 7.

Kühlbecken H. G. 1148 mit derb modellierten Masken als Handhaben: die vorzügliche Blaumalerei ist von dem Meister mit dem Pfundzeichen gemarkt. Ein erstklassiges Stück der gleichen Signatur, einen prachtvollen Teller mit Delftischem Reichtum der Scharffeuerpalette — sattes Grün, Rot (und Rosa) in der blauen Zeichnung — bewahrt das National-Museum in München (No. 935). Im Grün und im Gelb excellierte gegen Ende der 20er Jahre Grebner. Eine anonyme wellige Schüssel von ihm, mit schlecht gezeichneter Landschaft: H. G. 2309. — Der Blaumaler B. liebt Chinesenszenen und verrät auch durch die Spiegelrahmung (Schuppenmuster) des Tellers H. G. 1572*, die genau so in der grünen Familie vorkommt, seine Verwandtschaft mit Ansbach. Die Marke B findet sich noch unter dem Teekännchen H. G. 865, das ein Böttgermodell (vgl. H G. 4713) copiert. Als ein Prachtstück kräftiger Blaumalerei, J. A. Marx nahestehend, wäre die große oblonge Platte H. G. 6992 hervorzuheben. Von Johann Andreas Marx selbst, im dreiknöpfigen Deckel kalligraphisch signiert und datiert 1733 ist die Wöchnerinnenschale H. G. 3806, mit zierlichen blauen Ranken. Aus der späteren Periode sei ein wesentlich in Grün und Gelb nach J. E. Nilson gemalter Cylinderkrug notiert (H. G. 2704*). Eine gleichartige, noch vorzüglichere Schnabelkanne mit der Marke des Georg Kordenbusch und dem Datum 1761, nach Nilsons „charmes du portrait", befindet sich im Gewerbemuseum in Nürnberg.

Von den übrigen süddeutschen Manufakturen wird Göggingen durch eine Seltenheit — ein Paar weißer Figuren (H. G. 1812, 1813, Abb. 7) interessant vertreten. Als ein besseres Stück kann ein Crailsheimer Cylinderkrug, mit einem Eichzweig als Henkel, erwähnt werden (H. G. 1931*). Von Schretzheim sind nur ganz schlechte späte Sachen vorhanden. Diese Manufaktur hat jedoch, wenn die Pfeilmarke zu Recht auf sie gedeutet wird, ganz wundervolle Fayencen geschaffen, in entzückend

frischen und pikanten Farben, u. a. Tafelaufsätze in Gestalt von Delphinen, in Gräflich Giech'schem Besitz (Fideicommiß). An Mosbacher Fayence ist außer einer Saucière (H. G. 2474*), die zu einem in mehreren Teilen in der Würzburger Sammlung befindlichen Service gehört, eine große Platte (H. G. 1663) mit bunten Blumen und Astrand (Bossierermarke W) zu erwähnen. Verzeichnen wir noch einen weißen, zart rosa getönten Krautskopf (H. G. 5344*) mit ungemein lebendig gekräuselten Blättern, ein nicht nur technisch außerordentliches Kunstwerk unbestimmter Herkunft, ferner einen Höchster Tafelaufsatz von Johann Zeschinger (H. G. 6155*) und aus Norddeutschland eine Vegesacker Terrine (H. G. 1448*), sowie einen Braunschweiger Rexkrug mit der Marke v. Hantelmanns (H. G. 2578*), so sind die interessanteren Stücke der leider noch etwas lückenhaften Reihe schon genannt.

(Fortsetzung und Schluß folgt.)

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Magister F. Ch. Laukhards Leben und Schicksale. Von ihm selbst beschrieben. Deutsche und französische Kultur- und Sittenbilder aus dem 18. Jahrhundert. Bearbeitet von Dr. Viktor Petersen. 2 Bände. Stuttgart, Verlag von Robert Lutz. 1908. Broschiert 11 Mk., geb. 13 Mk.

Die Wege zur Unsterblichkeit sind verschieden, daß sie aber ein verkommener Lump durch die cynische Beschreibung seines verfehlten Lebens erreicht, ist gewiß eine seltene Ausnahme. Laukhard hat Aufnahme in der deutschen Biographie gefunden. Und weil die literarische Produktion unserer Tage nicht reichlich genug fließt, um dem Unternehmungsgeist unserer Verleger und dem Bildungshunger unseres Volkes Genüge zu tun, ist von den vier ersten Bänden seiner fünfbändigen Lebensbeschreibung ein gekürzter Neudruck in zwei Bänden veranstaltet worden, dessen Berechtigung durch den Hinweis auf die kulturgeschichtliche Bedeutung dieser Memoiren gerechtfertigt wird.

Laukhard ist 1758 in Wendelsheim in der Unterpfalz im heutigen Rheinhessen als Sohn eines Pfarrers geboren. Sein Vater war ein Aufgeklärter und daneben Alchymist, über dem Suchen nach dem großen Magisterium konnte er sich der Erziehung des Sohnes nur wenig widmen, auch die Mutter, offenbar eine schwache Frau, bekümmerte sich wenig um den Sohn. So blieb dieser einer Tante überlassen, die ihn abgöttisch liebte, seine Streiche bewunderte und ihn schon mit sechs Jahren dem Trunk zuführte, dem sie selbst ergeben war. Über geschlechtliche Dinge wurde der Knabe durch das Gesinde vorzeitig aufgeklärt. Hat sich der Vater um die Erziehung des Sohnes nicht genügend angenommen, so hat er ihn doch unterrichtet und sein Unterricht war nicht schlecht. Laukhard lernte leicht und gern. Mit Unterbrechung durch den kurzwährenden Besuch von Schulen in Dolgesheim und Grünstadt blieb er im elterlichen Hause, bis er die Universität bezog. In diese Zeit fällt auch seine Verlobung mit der Tochter eines Amtmanns. Der Verbindung stand der Unterschied der Konfession im Wege. Laukhard war sofort zum Übertritt zum Katholizismus bereit und hatte schon Einleitungen dazu getroffen, als sein Vater, der die Verlobung gebilligt hatte, davon erfuhr und den Schritt verhinderte. Um die Beziehungen zu unterbrechen, brachte er ihn auf die Universität nach Gießen. Das Mädchen ist dem Geliebten, auch als alle Hoffnung auf Vereinigung geschwunden und er sich durch seinen Lebenswandel als unwürdig gezeigt hatte, treu geblieben und unvermählt gestorben. Laukhard hatte doch auch gute Eigenschaften. Er charakterisiert sich selbst in der Vorrede zu seiner Lebensbeschreibung richtig: Ich war ein Mensch von guten Fähigkeiten und von gutem Herzen. Falschheit war nie mein Laster: und Verstellung habe ich erst späterhin gelernt und geübt, nachdem ich vieles schon getan und getrieben hatte, dessen ich mich schämen mußte. Mein Vater hatte mir guten Unterricht verschafft, und ich erlangte verschiedene recht gute Kenntnisse, welche ich meiner immer fortwährenden Neigung zu den Wissenschaften verdanke. Meine Figur war auch nicht häßlich. Da war es denn doch schade, daß ich verdorben und unglücklich ward. Aber ich wurde es und fiel aus einem dummen Streich in den anderen, trieb Dinge, worunter auch wirkliche gröbere Vergehungen sind, bis ich endlich aus Not und Verzweiflung an allem Erdenglück die blaue Uniform anzog.

War Laukhards Erziehung falsch gewesen, so wurde er nunmehr einem falschen Berufe entgegengeführt. Der Vater, der glaubenslos war und im Sohn den Glauben und die Achtung vor seinem eigenen Stande leichtfertig, ja frivol vernichtet hatte, bestimmte ihn, Theologie zu studieren. Laukhard hat gewiß nicht eifrig studiert, aber er hat die Studien auch nicht direkt vernachlässigt, wohl auch zuweilen einen Anlauf zu ernstem Arbeiten genommen. Mit Behagen hat er an dem wüsten Treiben der Gießener Studenten teilgenommen. Auf ihm verweilen seine Schilderungen, welchen hier kulturgeschichtliche Bedeutung nicht abzusprechen ist. Laukhard war drei Jahre in Gießen, zwei Jahre in Göttingen, 1779 kam er nach Hause.

Er bemüht sich nun, eine Pfarrstelle zu erhalten, aber vergebens. Seine Berichte gewähren Einblick in die tiefe Kläglichkeit der kleinstaatlichen Verhältnisse jener Zeit. Ihn haben seine Mißerfolge wenig angefochten, er lebt ebenso fröhlich und liederlich weiter, wie auf der Universität. Da und dort tritt er auch als Prediger auf und findet bei den Bauern Anklang. Endlich wird er Vikar in Obersaulheim, hat auch einige Aussicht, der Nachfolger des Pfarrers zu werden, aber diese Hoffnung wird zu nichte und unvorsichtige Reden haben sogar die Enthebung vom Vikariat zur Folge. Nun weist ihn auch der Vater von sich. Freunde nehmen sich seiner an und er wird Jäger, Kellermeister und Sprachlehrer bei einem Major von Goldenberg, aber er hält nicht lange aus, sondern reist mit einem Freund und Gönner nach Straßburg. Nun wendet sich ihm der Vater wieder zu und schlägt ihm vor, noch ein Jahr in Halle zu studieren. In Halle nimmt sich Semler, der Begründer der kritischen protestantischen Theologie, seiner an, er gibt am Waisenhause lateinischen, griechischen und hebräischen Unterricht, hört mehrere Vorlesungen und empfindet bald die seligen Folgen eines ordentlichen Lebens. Auf Semlers Rat hält er auch privatim Vorlesungen über deutsche Reichsgeschichte. Dann erwirbt er den Grad eines Magisters und die venia legendi an der Universität. Seine Vorlesungen fanden Beifall. Aber sein Leichtsinn verleitet ihn immer wieder zu Ausschreitungen, die ihn gesellschaftlich schädigen und in Schulden stürzen. Abermals entzieht ihm der Vater seine Hilfe, da läßt er sich an Weihnachten 1783 als Soldat anwerben.

Der Soldatenstand, so gering sein Ansehen war, behagte Laukhard. Der Dienst war leicht, er war bei seinen Vorgesetzten beliebt, fand Gesellschaft, die ihm zusagte und konnte nach seinen Neigungen leben. Auch die Versöhnung mit dem Vater kam zustande. Im Mai 1784 machte er die Revue bei Magdeburg mit und sah den großen König zum erstenmal. Er schreibt: Sein Anblick erschütterte mich durch und durch; ich hatte nur Auge und Sinn bloß für Ihn! Auf Ihn war ich und alles konzentriert! Viele tausend Persönlichkeiten in eine einzige umgeschmolzen! Ein Heer, eine Handlung!

Der Vater wollte den Sohn, den er vom Soldatenstand nicht befreien konnte, wenigstens noch einmal sehen und im Winter 1786 erhielt Laukhard gegen eine Kaution von 150 Reichstalern Urlaub. Wohl wünschte der Vater, er solle in der Pfalz bleiben, aber Laukhard traute sich nicht die Kraft zu, ein geregeltes Leben zu beginnen und festzuhalten, er kehrte in die Garnison zurück. Im Frühling 1789 starb der Vater. 1790 machte Preußen gegen Österreich mobil. Laukhards Regiment zog nach Berlin und dann nach Schlesien. Er teilt einiges über die Lebensverhältnisse der schlesischen Bauern mit. Nach Abschluß des Reichenbacher Vertrags kam er wieder in seine Garnison Halle zurück, gab wieder Stunden und schrieb seine Lebensbeschreibung. Damit endet der erste Band, er bewegt sich zu sehr auf den unteren Stufen menschlichen Daseins, um wirkliche Teilnahme erregen zu können.

Interessanter ist der zweite. Laukhard macht den unglücklichen Feldzug gegen Frankreich 1792 mit, gerät durch ein seltsames Unternehmen, zu dem er sich leichtsinnig bestimmen läßt, in Beziehung zu den Führern der Revolution im östlichen Frankreich und kommt nach merkwürdigen, wechselvollen Schicksalen wieder nach Halle.

Das Regiment zog am 14. Juni 1792 von Halle aus, kam am 9. Juli nach Coblenz und nach 12 Tagen in ein Lager bei Trier. Mitte August wurde der Vormarsch nach der Grenze aufgenommen, die am 19. überschritten wurde. Und nun begann alles Elend, das der schlecht organisierte, unklar geführte Feldzug, das ungenügende Verpflegung und unendliches Regenwetter mit sich brachte. Ein großer Teil der Truppen erkrankte und die Lazarete waren schlecht. Longwy und Verdun kapitulierten, am 19. September folgte die Kanonade bei Valmy und nach ihr der klägliche Rückzug. Laukhard schildert alles das anschaulich und ohne starke Erregung. — Inzwischen war Custine in Deutschland eingefallen und hatte Mainz und Frankfurt genommen.

Die Verbündeten wandten sich gegen ihn, Frankfurt und Mainz wurden wieder geräumt und die Preußen belagerten Landau. Hier wurde Laukhard plötzlich auf die abenteuerlichste Weise unter die Franzosen geworfen. Es war bekannt geworden, daß er den Volksrepräsentanten von Landau Dentzel kannte und er wurde aufgefordert, diesen durch die Aussicht auf eine reiche Belohnung zu bestimmen, die Übergabe der Festung herbeizuführen. Die Unterhandlungen wurden durch den Prinzen von Hohenlohe eingeleitet und der leichtsinnige Mann ging nach einigem Bedenken auf den gewagten Antrag ein, seine genaue Instruktion erhielt er direkt vom Kronprinzen von Preußen. So ging er in der Nacht des 27. September 1793 mit Genehmigung seiner Vorgesetzten als Überläufer in die Festung. Dort wurde er wohl aufgenommen und von Dentzel als alter Bekannter empfangen. Schon nach wenigen Tagen führte er übereilt und unbedacht seinen Auftrag aus, aber Dentzel wies ihn bestimmt ab, wohl versprach er ihm Schonung und Geheimhaltung seines Versuchs, aber er bedrohte ihn für den Fall der Wiederholung mit dem Tode und ließ ihn überwachen. Es scheint aber, daß die Sache doch nicht ganz geheim blieb. Bald darauf geriet Dentzel in den Verdacht des Verrats, es entstand ein Aufruhr gegen ihn, er wurde abgesetzt und verhaftet. Auch Laukhard schien verdächtig und wurde vor einem Sicherheitsrat und danach noch von General Laubadère verhört, er wußte aber den Verdacht von sich abzuwenden, sprach auch für Dentzel, doch blieb dieser zunächst noch gefangen. Erst ein mißglückter Ausfall Laubadères gab Veranlassung, ihn wieder in sein Amt einzusetzen. Es folgte die Beschießung und am 28. Dezember wurde Landau von den Franzosen unter Feuvre entsetzt, die Preußen waren abgezogen.

Die Überläufer wurden nach dem Innern des Landes abgeführt. Laukhard bekam Lust, in französischen Dienst zu treten. Er meldete sich in Macon zu den Sansculotten, wurde von da nach Lyon gewiesen und fand dort Aufnahme. Von Lyon wurde er mit einem Trupp von 150 Mann nach Grenoble gesandt, als sie dort ihren General nicht antrafen, zogen sie weiter nach Valence und Avignon. Dort verließ er die Armee revolutionnaire wieder und ließ sich einen Paß nach Lyon geben. In Lyon geriet Laukhard mit einem Offizier der Sansculotten in Streit, es kam zum Zweikampf und er erhielt einen Degenstich in die Brust. Ohne die Heilung vollständig abzuwarten, ging er weiter und kam krank nach Dijon. Er fand im Hospital Chailler Aufnahme und wurde nach einiger Zeit Krankenpfleger. Aber diese stille Lebensart behagte ihm nicht lange, er nahm seine Entlassung. Nun brachte er sich als Sprachlehrer fort und lebte behaglich in Dijon. So hätte er wohl abwarten können, daß den Deserteuren die Rückkehr gestattet wurde, aber unbedacht stürzte er sich nochmals in große Gefahr. Er schrieb an den Repräsentanten Dentzel nach Paris und bat ihn, ihm einen Paß nach der Hauptstadt anszuwirken. Aber Dentzel war wegen der Landauer Affäre in Untersuchung und Laukhards Brief kam an den Wohlfahrtsausschuß. Acht Tage später wurde er gefangen gesetzt und in Macon vor Gericht gestellt. Die Untersuchung wurde gelinde geführt und er trotz widersprechender Aussagen freigelassen. Er kehrte nach Dijon zurück. Seine Wunde brach wieder auf und im Dezember 1794 ging er wieder ins Spital. Aber es war ihm nicht mehr behaglich in Frankreich, denn Dentzels Lage war immer noch unklar und Laukhard mußte immer noch fürchten, wegen seines Unternehmens in Landau geköpft zu werden. Er wandte sich deshalb an seinen Freund Bispink in Halle und bat ihn, in einem Briefe an den Kommandanten Belin von Dijon zu bezeugen, daß er in Altona geboren sei. Bispink stellte nun zwar kein falsches Zeugnis aus, brachte aber die nötigen Angaben in einem Briefe an, teilte ihm mit, daß er in Preußen vom Soldatenstande befreit sei und schickte ihm einen Paß nach Halle. Die Sache wurde wohlwollend behandelt und Laukhard war frei. Er eilte, nach Basel zu kommen, von wo er nach Zürich wollte, doch das wurde ihm nicht gestattet, er wandte sich deshalb nach Baden. Das Fortkommen war schwierig, es wurden nur Pässe auf kurze Strecken ausgestellt und die nicht immer. So kam es, daß Laukhard in Freiburg einem Werber der Emigranten in die Hände fiel. Der Dienst behagte ihm nicht und er entlief, doch nur um sofort bei den schwäbischen Kreistruppen einzutreten, denn von diesen hoffte er durch die Fürsprache des Kronprinzen von Preußen frei zu werden. Das geschah auch. Sein Oberst ließ ihn ungern ziehen und ließ sich nicht überzeugen, daß es ihm im Preußischen wohl gehen würde. Schon zwanzig Monate später, als Laukhard den zweiten Teil seiner Biographie abschloß, hatte er eingesehen, daß der Oberst recht hatte. Der Soldatenstand mit seiner regelmäßigen Zucht war der einzige, in dem Laukhard gedeihen konnte.

Der Neudruck bricht mit der Entlassung aus dem schwäbischen Heere ab. Ein Schlußkapitel berichtet noch über vergebliche Versuche eine feste Lebensstellung zu erlangen. Am 29. April 1822 ist Laukhard als Privatlehrer in Kreuznach gestorben.

Wird die Frage gestellt, welche kulturgeschichtliche Bedeutung der Biographie Laukhards zukommt, so ist zunächst auszusprechen, daß sie für die Kulturgeschichte im engeren Sinne überhaupt nicht in Betracht kommt. An der hohen geistigen Bildung seiner Zeit hat er trotz seiner Magisterwürde keinen Teil. Sittengeschichtlich sind seine Schilderungen aber höchst interessant, allerdings auch nur nach der negativen Seite. Wenn er uns die Korruption in den kleinen Staaten des Reichs, den tiefen Stand des Familienlebens im Elternhause, das wüste Treiben in den Studentenverbindungen, die kümmerliche Lage des Heeres in den späten Lebensjahren Friedrich des Großen und unter Friedrich Wilhelm II., das verheerende Treiben der Emigranten in Coblenz u. a. schildert, so dürfen wir nicht übersehen, daß trotz dieser Erscheinungen das sittliche und geistige Leben des deutschen Volkes wie seine wirtschaftlichen Verhältnisse aufsteigende waren. Wir haben genug Schilderungen aus Laukhards Zeit, um ermessen zu können, daß im großen und ganzen im deutschen Hause Zucht und Ehrbarkeit herrschten, daß sittliche Festigkeit und ernste Arbeit ihre Früchte trugen. Wir wissen, daß die Geisteswissenschaften, wie die Literatur und die Musik auf einer unerreichten Höhe standen, daß sich eine strenge und ernste deutsche Kunst vorbereitete. Laukhard schildert uns Symptome der Auflösung, welche im Beginne des 19. Jahrhunderts in fürchterlicher Weise eintrat. Das Unwetter, das von Frankreich her über Deutschland hereinbrach, hat verwüstend, aber es hat auch reinigend gewirkt. Dem politischen Zusammenbruch folgte unmittelbar die Erhebung, sie wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht die Männer, die sie durchführten, schon bereit gewesen wären, wenn ihnen nicht ein starkes und mutiges Volk zur Seite gestanden wäre. Äußerlich arm, innerlich reich ist Deutschland aus den langen Kriegen hervorgegangen.

Laukhard besaß eine gute Beobachtungsgabe und gesunden Menschenverstand, aber seine Reflexionen gehen nie in die Tiefe, sie enthalten manches Richtige, vieles Oberflächliche. Die politischen Betrachtungen im zweiten Teil sind Kannegießereien, wie man sie zu seiner Zeit an vielen Biertischen hören mochte. So tut man ihm zu viel Ehre an, wenn man ihn einen Philosophen nennt. Der Wert seiner Schilderungen liegt in der frischen Wiedergabe der Beobachtungen. Als kulturgeschichtliche Quellen sind sie nur im Zusammenhalt mit anderen und auch da nur mit Kritik zu verwerten. Bezold.

Friedrich Oelenhainz. Ein Bildnismaler des 18. Jahrhunderts. Sein Leben und seine Werke dargestellt von Professor L. Oelenheinz, Coburg. Mit 36 Lichtdrucktafeln und 42 Abbildungen im Text. Leipzig. Verlag von E. A. Seemann. 1907. 91 Seiten. 2.

Den „Beiträgen zur Biographie des Porträtmalers Aug. Friedrich Oelenhainz" in den „Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte" N. F. IV (1895) S. 104 ff. hat L. Oelenheinz im vorigen Jahre eine umfangreiche und vortrefflich ausgestattete Monographie über den Künstler folgen lassen. Wer Einblick in die Forschungsart des Verfassers hat gewinnen, seinen keine Mühe scheuenden Fleiß und seine zähe Ausdauer hat kennen lernen und das vorliegende Werk in seinem Entstehen und Fortschreiten hat beobachten können, der wird von vornherein wissen, daß wir es in der nunmehr abgeschlossenen Arbeit mit einem Buche zu tun haben, deren Gründlichkeit und Zuverlässigkeit kaum zu übertreffen ist, mit einer wissenschaftlichen Leistung ersten Ranges. Und die Lektüre und Prüfung des Buches bestätigt dieses Urteil im vollsten Maße. Was nur Literatur, Denkmäler und archivalische Quellen herzugeben vermochten, wurde herangezogen und zu einem klaren und eindrucksvollen Bilde von dem Leben und Schaffen des seinerzeit hochgeschätzten und viel beschäftigten, dann aber jahrzehntelang nahezu vergessenen Porträtmalers Oelenhainz (1745—1804) vereinigt, der so vor uns gewissermaßen aus dem Nichts neu erstand. Die größten Schwierigkeiten machte das Zusammenfinden und Zusammenbringen seines weitverstreuten, zumeist in Privatbesitz befindlichen „Werkes"; und hier werden auch ein stets fortgesetztes Forschen und der Zufall vielleicht im Laufe der Zeit noch einzelne Lücken ausfüllen, Verschollenes wieder zutage fördern helfen.

Daß der Verfasser in einzelnen Punkten über das seiner Arbeit gesteckte natürliche Ziel erheblich hinausgeschossen ist, wie in der Aufzählung auch der aus zweiter oder dritter Hand her-

geleiteten modernen Reproduktionen Oelenhainzscher Bildnisse oder in der genauen Erforschung und Feststellung der Nachkommen der Schwestern des Vaters oder der Geschwister der Mutter Oelenhainz': dieser Überschuß und Überfluß wird den genealogischen Neigungen des Verfassers, des Mitherausgebers der „Heraldisch-genealogischen Blätter," und verwandtschaftlichen Regungen gern zugute gehalten werden. Nicht ganz so leicht vermag man sich über den Telegrammstil, in dem fast das ganze Buch geschrieben ist und der manchem Leser den Genuß beeinträchtigen wird, hinwegzusetzen, wie auch hie und da die Anordnung des Stoffes zu wünschen übrig läßt.

So ist in dem ersten, das Leben und den Entwicklungsgang des Künstlers schildernden Teil des Buches (S. 1—36) nicht recht einzusehen, weswegen ein Kapitel über den Nachlaß des Meisters und die Versteigerung dieses Nachlasses (Kap. 9), sowie ein „Rückblick" überschriebenes Kapitel (10) der Schilderung seiner letzten Lebenstage (Kap. 11) vorangehen. Der zweite Teil zählt nach Art der räsonnierenden Verzeichnisse die bisher bekannt gewordenen Oelenhainzschen Werke auf und beschreibt sie genau. Ein erster Abschnitt umfaßt hier die Ölbilder und Pastelle (S. 37—59), ein zweiter die Handzeichnungen (S. 59—60), ein dritter die „Kupferstiche u. s. w., welche nach Oelenhainzschen Bildern bis zum Jahre 1904 erschienen sind" (S. 60—64). Es folgen sodann als Beilage 1 „Bemerkenswertes aus dem Nachlaßverzeichnis" (S. 65 und 66) und ferner als Beilage 2 und 3 die genealogischen Untersuchungen des Verfassers (S. 67—79), worauf ein spezialisierter Quellennachweis nebst sonstigen Anmerkungen, ein gut gearbeitetes Namen- und Sachregister und ein Verzeichnis der Subskribenten den textlichen Teil des Buches beschließen, dem wir gerade auf dem Gebiete der deutschen Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts eine zahlreiche Nachfolge von gleicher Gewissenhaftigkeit und Gediegenheit wünschen möchten.

Th. Hampe.

Friedrich Frieß, Leben der Ehrwürdigen Mutter Maria Theresia von Jesu Gerhardinger, Gründerin und erste Generaloberin des Ordens der armen Schulschwestern de Notre Dame. München, J. J. Lentnersche Hofbuchhandlung 1907.

Der Verfasser war 27 Jahre hindurch der Spiritual des Ordens, hatte die Oberin Maria Theresia von Jesu noch persönlich gekannt, und war daher der berufene Mann, ihre Biographie zu schreiben. Ihm zuerst erschlossen sich auch die reichen Schätze des Münchner Ordensarchives zu systematischer Durchforschung und so war er in der Lage, die erste quellenmäßige und exakte Schilderung des Lebens der Karoline Gerhardinger, wie sie mit ihrem weltlichen Namen heißt, zu geben. Das Buch hat dadurch seinen festen Platz in der Ordensgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Karoline Gerhardinger (1797—1879) war eine Frau von seltener, bewunderungswürdiger Energie, und wenn heute von 8000 Schwestern 184 000 meist armer Kinder in Deutschland, Österreich und Amerika unterrichtet werden, so ist das ihr Werk, mag auch die Anregung dazu von anderer Seite ausgegangen sein. Ihr Leben ist schweren Schicksalen unterworfen gewesen, aber es berührt ungemein sympathisch, sie in der heftigen Fehde mit dem Münchner Erzbischof oder im Kulturkampf, in dem sie über 30 ihrer Filialen auf preußischem Boden verlor, immer mit der gleichen sichern Kraft ihres Amtes walten zu sehen.

Der Orden der armen Schulschwestern hat seinen Ursprung im Zeitalter der Säkularisation, genauer im Jahre 1809, als die in gleicher Richtung wirkenden Chorfrauen de Notre-Dame aus Stadtamhof ausgewiesen wurden. Damals faßte der Dompfarrer Wittmann den Plan, diesen Schulorden zu erneuern, und das Werkzeug in seiner Hand wurde alsbald Karoline Gerhardinger. Um sie sammelten sich andere; sie begannen ein gemeinsames, zurückgezogenes Leben und pflegten den Unterricht armer Mädchen. Die ersten Versuche, ein Kloster ins Leben zu rufen, mißglückten; erst 1833 wurde dieses Ziel in Neunburg vorm Wald in der Diözese Regensburg erreicht. Die Statuten, nach denen die junge Genossenschaft sich einrichtete, waren in der Hauptsache die Regeln der Chorschwestern von Notre-Dame, deren Nachfolgerinnen sie ja geworden waren. Es begann eine Entwicklung, die beredtes Zeugnis ablegt von der kolonisatorischen Triebkraft, die noch heute in der katholischen Kirche steckt; in den ersten drei Jahrzehnten konnten 68 Filialen eröffnet werden. Schon 1847 griff die Bewegung nach Amerika über, wo sie heute in noch vollerer Blüte steht als im Mutterland.

H. Stierling.

ERHARD SCHÖN ALS MALER.

Von Dr. HANS STEGMANN.

(Mit 1 Tafel.)

Die Geschichte der Nürnberger Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts hat viel früher und viel eingehender den Gegenstand kunstwissenschaftlicher Betrachtungen gebildet, als die mancher anderer deutscher Gaue. Der Grund liegt einmal in der historischen Bedeutung Nürnbergs als eines der Kulturmittelpunkte des alten deutschen Reichs, dann im Besitze Nürnbergs an Künstlern ersten Ranges um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Aber, um von dem beliebtesten Studienobjekt, der Malerei, zu sprechen, die Forschung hat sich nicht begnügt, in einer schon kaum mehr zu übersehenden Einzelliteratur Albrecht Dürer, seine Vorläufer und seine direkten Nachfolger unter die Lupe zu nehmen, die Anläufe in das in Nürnberg besonders reich fließende Material der Geschichte der Malerei, der sich die der graphischen Künste sachlich berechtigt anschließt, einige Ordnung zu bringen, sind immer noch im Zunehmen begriffen. Dem Eifer nach Aufhellung der Malergeschichte Nürnbergs verdankt die Kunstgeschichte in speziellen wie zusammenfassenden Darstellungen in den letzten Jahren recht bemerkenswertes neues Material; es sei nur beispielsweise auf die ergebnisreiche Herausarbeitung Wolf Trauts verwiesen. Im allgemeinen ist die Sichtung des Materiales, soweit es der graphischen Kunst angehört, weiter gediehen, als die des gemalten. Zu den Meistern, welches Wort hier aber durchaus keinen lobenden Sinn haben soll, die in der fast überreichen Buchverlagstätigkeit Nürnbergs in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts einen gewissen Namen und eine gewisse Beachtung gefunden, gefunden, gehört auch Erhard Schön. Nach Doppelmeyer, der ihn zuerst erwähnt, ein Kupferstecher (?) und Maler, der sich Dürer enge anschloß.

Über die Lebensverhältnisse und den Entwicklungsgang des Erhard Schön hat die bisherige Forschung (die Literatur ist in der Hauptsache im Katalog von Campbell Dodgson zusammengestellt) sehr wenig eruieren können. Wir wissen aus seinen bezeichneten Holzschnitten nur so viel, daß er von 1515 bis 1538 tätig war. Die Doppelmeyerische Angabe, daß Erhard Schön auch Maler war, vermutlich hat Doppelmeyer auch keine Gemälde von ihm gekannt, sondern nur den Beruf des Malers und Kupferstechers anstatt Holzschneider gedankenlos niedergeschrieben, war in der Fachliteratur zu keiner authentischen Bestätigung gekommen.

Bezüglich der Lebensdaten des Künstlers will ich nicht unterlassen, einige mir durch die Güte von Dr. H. Heerwagen zugekommene Notizen aus einem Rechnungsbuch des Dr. Christof Scheurl hier kurz zu erwähnen. Einmal wird er als Hersteller (Restaurator) von Familienbildern genannt, das andere Mal scheint es sich um immerhin etwas künstlerische Tätigkeit zu handeln. Der Kardinal und Fürstbischof von Trient, Bernhard von Cles, befand sich in den Jahren 1531—33 wegen eines

offenbar für das Castello di Buonconsiglio bestimmten Kunstbrunnens mit Dr. Christof Scheurl in Unterhandlung. Es scheint sich um eine Art Konkurrenz unter den Nürnberger Künstlern gehandelt zu haben, zu der der Vischersche Apollobrunnen im neuen Schießgraben den Anlaß gegeben haben dürfte. Scheurl schreibt auf, daß ihm der Kardinal für eine übersandte „prunnen visirung" von „erhart schon" 1 fl. 4 h. 6 ß schulde. Vielleicht handelt es sich übrigens gar nicht um einen selbständigen Entwurf, sondern eine Abbildung des gedachten Apollobrunnens. Jedenfalls geht aber so viel daraus hervor, daß Schön in jenen Jahren nicht, wie Dodgson aus Anlaß von Schöns Tätigkeit für böhmische Buchdrucker annehmen möchte, in Prag geweilt haben dürfte. Die Angaben Rettbergs, Naglers u. a. über Geburt und Tod sind unbeglaubigt, besonders die, daß Schön 1482 geboren sei, ist bloße Mutmaßung. Doppelmeyer hat bei seiner Angabe, daß Schön um 1550 gestorben sei, wohl auch keinen sicheren Anhalt gehabt; 1561 erschien noch eine letzte Ausgabe des „Büchleins" über die Perspektive, die natürlich ebensogut wie die 1542 erst nach dem Tode herausgegeben sein kann.

Zuschreibungen ohne nähere Angaben, wie die Rieffels (Zeitschr. f. b. K. N. F. XIII, S. 211), woraus nicht einmal hervorgeht, welches Bild in Heilsbronn er Schön zuschreiben will, haben sich entweder nicht bestätigt, oder beruhen, wie die angebliche Professor Hausers über das Bamberger Bild in der St. Gangolphskirche mit den 7 Seligkeiten Mariä, nur auf äußeren Anhaltspunkten zwischen Bild und beglaubigtem Holzschnitt (großer Rosenkranz, Passavant 35).

Den Anlaß, mich mit Erhard Schön als Maler zu beschäftigen, bot die Auffindung einer signierten Holztafel mit der Darstellung der Geschichte von Cimon und Pero. Diese Holztafel, arg vernachlässigt und heruntergekommen, fand ich im Germanischen Museum unter alten, meist sehr minderwertigen „Denkmälern" der Kunst- und Kulturgeschichte auf einem Dachboden, wohin sie vermutlich wegen ihrer schlechten Erhaltung, dann wegen des allzuprüden Augen vielleicht anstößigen Inhalts, vielleicht aber auch wegen ihrer tatsächlich recht geringen Qualität vor Jahrzehnten verbannt worden sein mag. Wann und von wem sie dem Museum übergeben wurde, ließ sich bis jetzt nicht feststellen, da das Bild in keinem Katalog aufgeführt ist.

Der vor zwei Jahren gemachte Fund ließ es kaum wahrscheinlich erscheinen, daß sich die Kunstliteratur schon mit dem Bild beschäftigt habe. Während der Niederschrift dieser Zeilen wurde ich durch eine mir liebenswürdiger Weise von Dr. Th. Hampe zur Verfügung gestellte Zettelnotiz auf einen kurzen Aufsatz in den Nrn. 511 und 512 des Korrespondenten von und für Deutschland, Jahrgang 1843, aufmerksam, der sich mit dem Cimon- und Perobild beschäftigt. Er stammt aus der Feder von Chr. Mehlis und spricht von der vor einigen Jahren (vor 1873) gemachten Entdeckung des Bildes. Danach hat der damalige Vorstand der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums A. Eye zuerst den Maler aus dem Monogramm festgestellt. Es wird auf Verhandlungen hingewiesen, die behufs Erwerbung des Gemäldes mit dem Germanischen Museum, König Ludwig I. von Bayern (der 1868 starb) und dem Berliner Museum stattgefunden haben sollen, ebenso auf eine beabsichtigte Ausstellung im Nürnberger Albrecht Dürer-Verein. Das Bild soll nach derselben Quelle nach seiner Auf-

Erhard Schön: Cimon und Pero. German. Museum.

Erhard Schön: Hl. Magdalena. German. Museum.

findung restauriert worden sein, aber 1873 sich schon wieder in einem herstellungsbedürftigen Zustand befunden haben. Die angegebene Restauration erscheint nach dem heutigen Befund als sehr wenig wahrscheinlich. Als damaliger Besitzer wird ein Verwalter Rüll in Nürnberg genannt. Wann und wie es schließlich doch ins Germanische Museum gekommen, ließ sich nicht feststellen; jedenfalls hat es, wie schon erwähnt, bis vor zwei Jahren keine Beachtung und auch keine Aufstellung erfahren.

Das Cimon- und Perobild (Abb. auf Taf. VI, links) ist 86 cm. hoch und 65 cm. breit und auf Tannenholz gemalt. Pero ist in reichlich halber Figur halb nach links gewandt dargestellt. Links vor ihr kniet Cimon, von dem Kopf und Schulter sichtbar sind, sowie ein Teil des rechten Armes. Die Arme sind als auf dem Rücken gebunden gedacht. Pero legt die Rechte auf die linke Schulter des Vaters, mit der Linken reicht sie dem Vater die rechte Brust. Die rechte obere Ecke nimmt ein vergittertes Rundfenster ein, durch das ein Ausblick in die magere Landschaft ermöglicht wird. Das durch einen dunkelgrünen Gürtel zusammengehaltene in Orangerot und Orangegelb gehaltene Gewand und ebenfalls orangerot gehaltenen Flechten Peros geben auf dem dunkelolivgrünen Grund die koloristische Hauptnote. Es wäre eine undankbare Bemühung, alle die Zeichnungsfehler, die der Lehrer der Perspektive auf diesem Bild verbrochen hat, aufzuführen. Am meisten stört das Mißverhältnis in der Größe der beiden Köpfe. Charakteristisch sind bei Pero die fast mongolisch geschlitzten Augen mit den verschwollenen Augendeckeln. Der Kopf Cimons in seiner unregelmäßigen Häßlichkeit wirkt fast kretinenhaft. Die Oberfläche ist besonders in den Fleischteilen sehr stark abgerieben, so daß die in dicken, schwarzen, ziemlich sorglosen Strichen hingeworfene Vorzeichnung vielfach zum Vorschein gekommen ist. Die von Mehlis unvollständig wiedergegebene und teilweise falsch gelesene Inschrift in der rechten oberen Ecke lautet:

Cimonis . Tochter . Hat . Iren .
Vater . Ausz . Vrsach . Der .
Pein . Im . Ker . Beschlossen .
Vnd . Jetzund . Des . Letzten .
Alters . Zugleich . Ein . Kind
Irem . Hertzen . Zugenaigt
Mit . Iren . Aigen . Prusten .
Ernert.
Valerius . Maximus . Im Fun
Ft . Buch . Virden . Capitel .
Von . Der . Gutigkait .
Gegen . Den . Eltern . etc.
Lieben . Die Eltern . Der .
Natur . Erst Gebot
15 E . S (ineinandergezogen) 38.

Nach der Feststellung des Cimon- und Perobildes war es nicht schwer, ein weiteres, wenn auch nicht bezeichnetes Werk von Schön festzustellen, nämlich ein bei der in der Museumsbibliothek aufgestellten Scheurlbibliothek befindliches Halb-

figurenbild der hl. Magdalena (abgebildet Taf. VI rechts). Die Erhaltung ist bei diesem Bild, trotzdem es auch eine ganze Anzahl Schrammen zeigt, eine wesentlich bessere, die Ausführung eine ziemlich sorgfältige und dieselbe zeugt vor allem von einer größeren Sicherheit der Hand. Daraus möchte ich vermuten, daß es ohne allzuweit, vom Cimon- und Perobild entfernt zu sein, doch um einige Jahre früher fällt.

Die Dargestellte steht oder sitzt vor einem Tisch mit weißer Steinplatte, auf dem ein in grünes Leder eingebundenes Buch mit orangefarbenem Schnitt liegt. Der Körper ist leicht nach rechts, der Kopf nach links gewandt. Die Unterarme sind auf der Tischplatte aufgestützt, im rechten Arm hält die als solche übrigens nicht bezeichnete Heilige einen langschaftigen Crucifixus. Die sichtbare rechte Hand, die ziemlich unmotiviert entblößte rechte Brust, Hals und Schultern weisen wieder recht beträchtliche Verzeichnungen auf, die den Verfasser der „unterweysung" in keinem viel glänzenderen Licht erscheinen lassen als das direkt stümperhafte Cimon- und Perobild. Die Gewandanordnung ist nicht ganz klar. Magdalena trägt ein feines mit Picots und Goldfäden besetztes Hemd, das schleierartig an dem goldfarbigen Haardiadem hinten befestigt zu sein scheint, die Jacke ist orangegelb, der Mantel orangerot. Die Vorliebe für Orangetöne ist offenbar für den späteren Schön charakteristisch. Die Haarbehandlung, die dicke, durch die dünn emailartig aufgetragenen Farben durchscheinende Vorzeichnung, die unsichere Schattenmodellierung, die auffällige an Ophtalmie erinnernde Gestaltung der Augen zeigt genau dieselbe Hand wie auf dem Cimon- und Perobild. Doch wirkt die Magdalena (h. 64, br. 45 cm) koloristisch viel angenehmer, schon durch den früher dunkelolivgrünen, jetzt fast schwarzen einfarbigen Grund.

Diesen beiden unbedingt sicheren Bildern Schöns mag hier ein drittes gleichartiges in der Stadtpfarrkirche zu Schwabach angereiht sein. Es stellt die heilige Ursula dar. Es dürfte nach dem Zeitkostüm, das besonders sorgfältig ausgeführt ist, wieder um eine Reihe von Jahren früher anzusetzen sein als die Magdalena im Germ. Museum. Die Heilige steht in etwas mehr als halber Figur auf schwarzem Grund dem Beschauer voll zugewandt. Der Kopf ist etwas zurückgeneigt und nach links gewandt. Die rechte Hand hält sie vor dem Schoß, in der Linken hält sie zwei gekreuzte Pfeile. Das sehr modisch geschnittene Gewand ist rotbraun, die Ärmel weiß, das schwarze Mieder ist ausgeschnitten und hat einen Besatz von goldenen Spitzen. Außer mit einer dicken, gedrehten, goldenen Halskette ist sie mit einem doppelreihigen Korallenhalsband geschmückt, an dem ein großer Anhänger angebracht ist. Das goldblonde Haar wird von einer Goldhaube eigenartigen Schnittes bekrönt. Die gezierte Stellung, der fast überreiche Schmuck, die elegante Kleidung lassen eher auf eine sehr lebenslustige Dame, denn auf eine Heilige schließen. Die Ausführung und die Zeichnung des zwar nicht bedeutenden, aber hübschen Bildes sind sorgsamer als bei den vorausgegangenen. Die durchscheinende Vorzeichnung in den Fleischteilen, Malweise und Farbenwahl, der Frauentyp lassen aber dieselben charakteristischen Merkmale erkennen, wie die beiden vorerwähnten Halbfigurenbilder. Immerhin zeigt das Bild sich von dem oberitalienisch-lombardischen Einfluß, den die ersten aufweisen und auf den ich noch später zurückzukommen haben werde, befreit, so daß es wohl erheblich früher, etwa um 1425, angesetzt werden könnte. Wenn, wie ich glaube,

die Zuschreibung an Schön richtig ist, haben wir es mit seiner besten Leistung zu tun. Das Bild stammt anscheinend von einem Altarflügel. Auf der Rückseite lassen sich Spuren von der Befestigung eines Reliefbildes ersehen. Das letztere dürfte, ebenso wie das Gemälde, ursprünglich in ganzer Figur ausgeführt und in späterer Zeit abgeschnitten worden sein. (Abb. 1).

Abb. 1. **Erhard Schön: Hl. Ursula.** Stadtkirche in Schwabach.

Den drei Bildern ist eines gemeinsam, daß sie in stilistischer Beziehung mit seinem Holzschnittwerke so gut wie gar nichts gemein haben, man müßte denn eine gewisse Vorliebe für auffallend modische Frauenkleidung, wie wir sie auf einer Reihe

weiblicher Heiligenfiguren sehen und wie sie sich auf dem Schwabacher Bild wiederfindet, hier in Anschlag bringen. Ich möchte sogar behaupten, daß ohne das Monogramm auf dem Cimon- und Perobild schwerlich auch gewiegteste Kenner des Holzschnittwerkes von Schön auf den Gedanken hätten kommen können, dieses Bild dem Erhard Schön zuzuschreiben. Von dieser Gruppe aus läßt sich Schön zunächst noch ein weiteres Bild des Germanischen Museums zuteilen.

Der Entstehungszeit nach ist es das späteste, nämlich ein Porträt in ganzer Figur, stehend und in Lebensgröße, des Nürnberger Patriziers Sigmund Fürer von 1540 (Katalog, 3. Auflage, Nr. 562 des Germanischen Museums). H. 1,96, Br. 0,93 m. Das in Abb. 2 wiedergegebene Bildnis ist auf Leinwand in Leimfarben gemalt. Die Erhaltung ist, abgesehen von zahlreichen Feuchtigkeitsflecken, eine ziemlich gute. Die Zuschreibung des unbezeichneten Bildes beruht ausschließlich auf stilkritischen Gründen. Die Eigenart der rasch in derben Strichen hingeworfenen Konturen, das allerdings hier durch das Material mit bedingte blasse Kolorit, die Schattierung in ganz leichten grauen Tönen, die ungeschickte Behandlung der Füße und Hände, vor allem aber die hellen Augen lassen das Bild in seiner Art den beiden Stücken: büßende Magdalena und der Cimondarstellung so ähnlich erscheinen, daß die Attribution an Schön gerechtfertigt sein dürfte. Für die Nürnberger Schule dürfte das Bild schon insofern von Interesse sein, als es wohl das früheste lebensgroße Bildnis in ganzer Figur ist. Als Kunstwerk im ganzen recht schwach, hat es doch einige gute malerische Qualitäten, vor allem koloristische. Die etwas leblos stehende, ganz in Schwarz gekleidete Figur hebt sich von dem hellen, gelbgrünen Hintergrund trefflich ab, der breite Pelzbesatz der Schaube, ganz breit heruntergestrichen, wirkt doch außerordentlich naturwahr, so daß auf einige Entfernung der Pelzcharakter geradezu täuschend getroffen ist. Am besten ist der Kopf gelungen. Die nichts weniger als regelmäßigen Züge mit der kurzen, eingedrückten Nase, dem breiten Raum zwischen ihr und dem breiten, in den Winkeln herabgezogenen Mund, die etwas glotzenden Augen, der kurze, dicke Hals geben dem Bild etwas froschartiges. Offenbar aber ist es dem Maler gelungen, mit sehr wenig Aufwand von Mitteln und recht sicherer Hand ein lebenswahres Bild zu geben, das sogar die geistige Komplexion, Klugheit und eine gewisse Gutmütigkeit deutlich zum Ausdrucke bringt. Der Dargestellte (nach Biedermanns Geschlechtsregister), Sigmund III. Fürer zu Kirmreuth und Röthenbach, war am 21. März 1470 geboren und starb kinderlos am 19. Januar 1547. Er war Rat des Kaisers Maximilian I., Pfleger zu Engelthal und begabte die Kirche zu Gnadenberg bei Altdorf mit sehr reichen Schenkungen. Die Inschrift oberhalb und zu Seiten des Kopfes ist ein dichterisch sehr schwacher Vierzeiler und lautet:

Als Man Nach Der Geburt Cristi 1540 Jar 24 Marcio Zalt
War Ich Sigmunt Furer 70 Jar 2 Tag Alt
Lies Ab Cunterfetten Mein Gestalt
Vnd Stel Alle Mein Thun In Gottes Gewalt.

Das Bild war also eine Gelegenheitsschöpfung und ist als solche an der flüchtigen und raschen, aber doch sorgsamen Durchführung zu erkennen.

Im vorausgehenden wurde auf das gesicherte Holzschnittwerk so gut wie keine Rücksicht genommen, vielmehr das schon sehr späte Cimon- und Perobild als Aus-

Abb. 2. **Erhard Schön: Bildnis Sigmund Fürers.** Germanisches Museum.

gangspunkt der Untersuchung angenommen. Zum mindesten für die frühere Periode des Künstlers müssen aber doch dessen graphische Werke für die Forschung nach weiteren Bildern in Anspruch genommen werden.

Auf den Katalog der Schönschen Holzschnitte bei dieser Gelegenheit einzugehen, liegt nicht in meiner Absicht, da eine Prüfung, Mehrung oder Minderung desselben, wie er heute nach Dodgsons Studien uns vorliegt, für die reine Erkenntnis Schöns als Maler kaum von ausschlaggebendem Einfluß sein könnte.

Die Forschung nach weiteren Gemälden Schöns hat wohl von dem großen Rosenkranz, Pass. 35, bezüglich dessen gemalter Replik oder Vorlage als einem, dem Bild mit Cimon und Pero als anderem Angelpunkt auszugehen. In gewissem Sinne können diese beiden Werke auch zeitlich vielleicht als Ausgangs- bezw. Endpunkt der malerischen Tätigkeit Schöns gelten. Das Rosenkranzbild als Holzschnitt ist ebensowenig als die gemalten Rosenkranzdarstellungen datiert. Die Bezugnahme auf eine Ablaßerteilung Leo X., die schwerlich vor 1513 erfolgen konnte und die ablaßfeindliche Stimmung in Nürnberg nach 1520 gebietet förmlich, die Entstehung von Holzschnitt und Bild in den Zeitraum von 1513—20 zu setzen.

Als weiterer Ablaßerteiler ist „Primus Albertus" genannt. Albrecht wurde 1514 Erzbischof von Mainz und 1418 Kardinal. Da er im Gegensatz zu andern an derselben Stelle erwähnten Kardinälen nicht als solcher bezeichnet wird, dürfte ziemlich sicher der Rosenkranzholzschnitt eben in die Jahre 1514—18 fallen. Gemalte Rosenkranzdarstellungen, die sich inhaltlich und formell an den Schönschen Holzschnitt eng anschließen, sind nur zwei bekannt. Der eine (Abb. 4) in der Galerie des Germanischen Museums (Kat. des Germ. Mus. Nr. 233, 3. Aufl.), der andere in der Rosenkapelle der Stadtpfarrkirche zu Schwabach (Abgeb. Kat. der historischen Ausstellung, Nürnberg 1906). Beide setzen trotz mancher Veränderung und Vereinfachung in den Einzelheiten den Holzschnitt voraus. Daß dieser nicht etwa die Nachbildung nach einem der Gemälde sein kann, dürfte schon daraus erhellen, daß jedes der beiden Bilder mancherlei Details enthält, die wohl auf dem Holzschnitt, nicht aber auf dem anderen Gemälde sich vorfinden. Die Provenienz des zum Königlichen Hausgut gehörigen Rosenkranzes in der Galerie des Germanischen Museums ist nicht zu bestimmen.

Die ersten d a t i e r t e n Holzschnittarbeiten Schöns in dem von Clein in Lyon für Koberger 1516 gedruckten „Hortulus animae" tragen die Jahreszahl 1515. Die Vermutung, daß der Beginn künstlerischer Tätigkeit Schöns in die ersten Jahre des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts falle, wird durch beide Umstände wahrscheinlich gemacht. Für den neben dem Holzschnitt des Rosenkranzbildes (Abb. 3) hier wiedergegebenen gemalten Rosenkranz möchte ich Erhard Schön als Maler nicht annehmen. Er dürfte vielmehr von einem Meister gemalt sein, der in seiner ganzen Entwicklung noch ganz und gar im 15. Jahrhundert steckt. Die harte und eckige, dabei kleinliche Art, entspricht der malerischen Behandlung Schöns in seinen späteren Bildern ganz und gar nicht.

Weiter eher schon könnte man daran denken, das Rosenkranzbild in der Stadtpfarrkirche in Schwabach (abgebildet im Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906 No. 67, S. 395) mit Schön in Verbindung zu bringen. Aber auch hier stimmt die miniaturenartige Feinheit der Durchführung,

ihr Reichtum der Palette im Gegensatz zum späteren Schön zu wenig zusammen, um ehe weitere Bindeglieder zu seinem späteren malerischen Schaffen gefunden

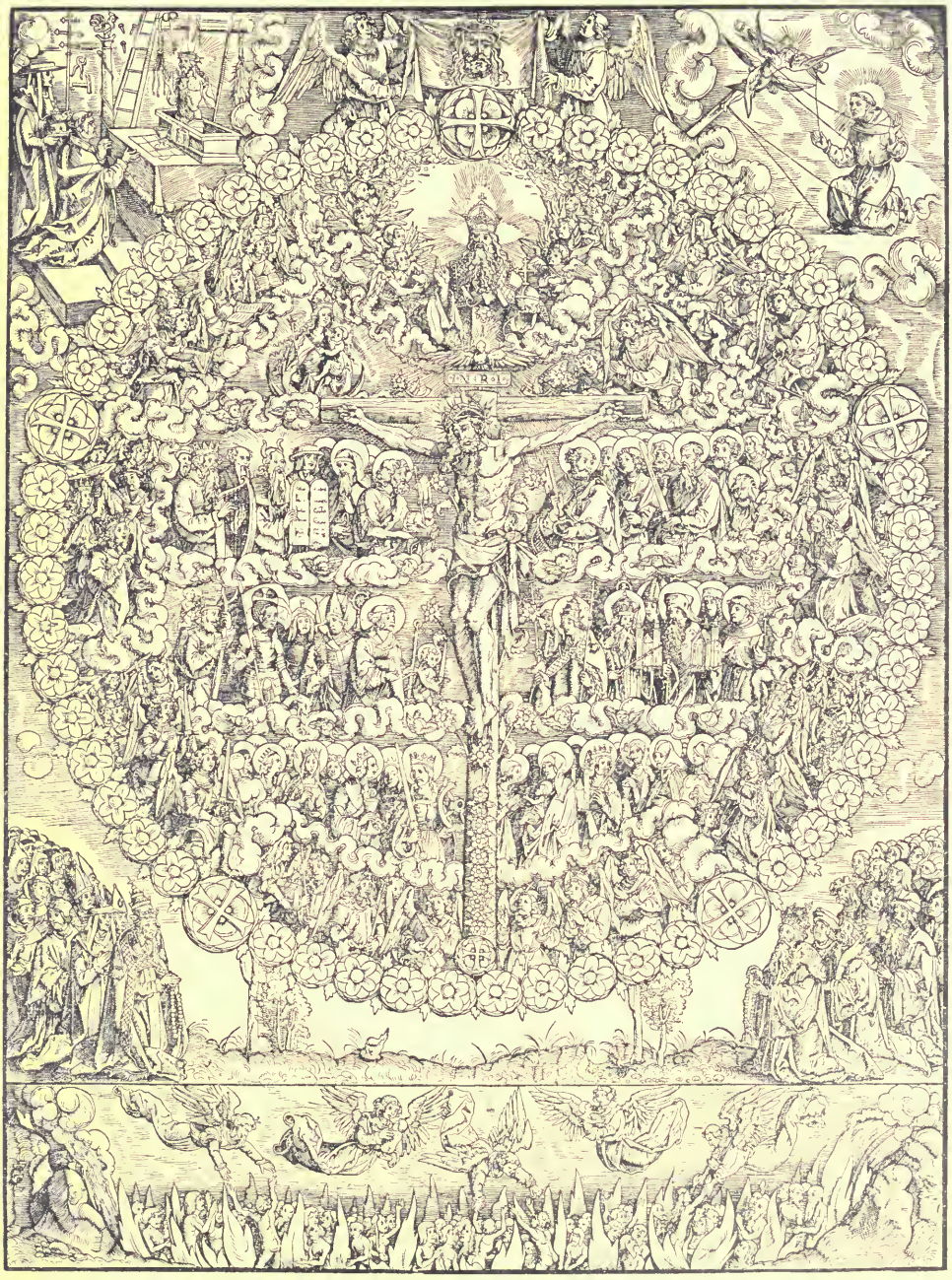


Abb. 3. **Erhard Schön: Der Rosenkranz.** Holzschnitt. Germanisches Museum.

sind, an eine so proteusartige Wandlungsfähigkeit des handwerklichen Erhard Schön zu glauben. Bei dem schon oben erwähnten Bamberger Bild mit den sieben

Seligkeiten Mariä vermag ich höchstens in der gedrängten Figurenanordnung, die aber bei so kleinfigurigen Darstellungen dieser Zeit typisch ist, als an den Schönschen Rosenkranz erinnernd, anzuknüpfen. Ich halte das Bild überhaupt nicht für nürnbergisch.

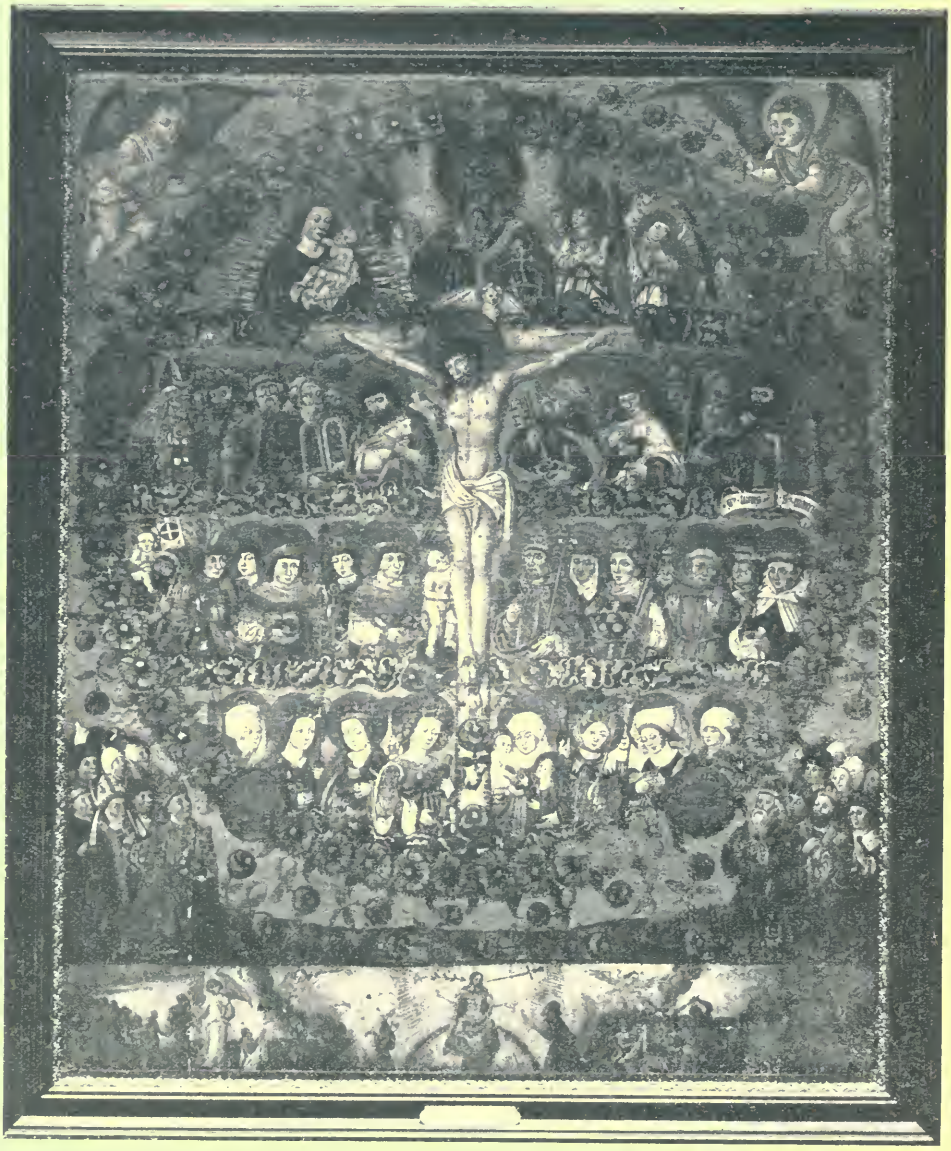


Abb. 4. **Gemälde des Rosenkranzes.** Nürnberger Schule. 1510—20. Germ. Museum.

Wenn von Nürnberger kleinfigurigen Bildern eines mit Ehrhard Schön nach den bisherigen Feststellungen etwas mit Schön zu tun haben könnte, so wäre es eine aus der Nürnberger Frauenkirche stammende, vor einigen Jahren für das Germanische Museum erworbene große Passionstafel von 1513 mit 15 Darstellungen.

Chr. Rauch in seinem Buch über die Trauts (S. 111 f.) hält die Tafel für eine Wolf Traut nahestehende, zum Teil über sein Können hinausgehende, aber sicher von einem Schüler Hans v. Kulmbachs herrührende Arbeit. Soweit eine direkte Nebeneinanderstellung von Bildern und Holzschnitten statthaft ist, dürfte eine Verwandschaft der Typen der Passionstafel mit denen auf Schöns besten Holzschnitt nicht zu verkennen sein. Sollte Schön die Tafel gemalt oder doch stark an ihr beteiligt sein, worauf die starke Vorliebe für rote und gelbe Töne, die für Schön charakteristisch ist, ebenfalls aufgeführt werden könnte, so müßte man freilich das künstlerische Vermögen Schöns in der Jugend wesentlich höher als dasjenige seines Alters annehmen. Berücksichtigt werden dürfte aber die wesentlich geringere malerische und zeichnerische Schwierigkeit bei kleinfigurigen Bildern. Die Tafel ist 176 cm hoch und 240 cm breit.

Die Vergleichung mit den weiblichen Heiligenfiguren des Koberger-Cleinschen Hortulus animae von 1517 einerseits, mit den drei beschriebenen Halbfigurenbildern andererseits lassen für Schön noch ein weiteres, ebenfalls im Germanischen Museum befindliches Werk als sicher erscheinen. Und zwar sind es hier zum weitaus geringeren Teil die Holzschnitte, als eben wieder die nichts weniger als trefflichen, aber sehr auffälligen malerischen Eigenschaften, die den Urheber erkennen lassen. Aus der Pfarrkirche in Wendelstein von einem größeren Altarwerk besitzt das Germanische Museum zwei gemalte Flügel, von denen der eine schon 1853 im Museum nachweisbar, also vermutlich der Aufseßischen Sammlung angehörte (Kat. der Gemälde des Germ. Mus., 3. Aufl., Nr. 479 und 480). Der eine der beiden Flügel stellt in Lebensgröße zwei weibliche Figuren dar (Abb. 5). Die links stehende, halb nach rechts gewandt, ist als elegante Modedame der Zeit von 1520—30 gekleidet — man wird anläßlich dieses Toilettenaufwandes sofort an die hl. Ursula in Schwabach erinnert — und zwar ohne Heiligennimbus, die andere rechts, halb nach links gewendet, ist eine heilige Nonne. In der Mitte ein Baum mit spitzen, schlanken Blättern und roten Früchten; ob es ein Kirschen- oder Olivenbaum sein soll, darüber kann man zweifeln. Die heilige Nonne hält in der Rechten einen abgeschnittenen Gänsefuß, nach anderen ein Füllhorn, zu ihren Füßen tummeln sich 3 weitere Gänse. Bei beiden Figuren handelt es sich um eine fast Unbekannte Lokalheilige des kleinen Marktfleckens Wendelstein bei Schwabach in der Nähe von Nürnberg, der hl. Ahahildis oder Atzin. Auch ihre Legende ist ziemlich in Dunkel gehüllt. Nur so viel steht fest, daß nach dem angeblich 1447 aufgefundenen Grabstein die hl. Ahahildis die Schwester der Kaiserin Kunigunde und die Stifterin der Pfarrkirche Wendelstein gewesen sein soll. Die doppelte Darstellung bezieht sich auf die Sage, daß die Heilige zuerst mit ihrem Gatten in kinderreicher Ehe lebend, für den Rest des Lebens Keuschheit gelobte und sich dann durch besondere Werke der Barmherzigkeit auszeichnete. Das Bild links stellt jedenfalls Ahahildis vor ihrem heiligmäßigen Leben als Weltdame dar, das Nonnengewand der rechten Figur hat als Symbol der Keuschheit zu gelten. Die Deutung des Öl- oder Kirschbaums, sowie die Beziehung der Gänse ist unbekannt. Zeichnung und Malweise an den unberührten Stellen — auch diese Tafel ist sehr schlecht erhalten und teilweise übermalt, vor allem aber die Farbengebung stimmen mit den Halbfigurenbildern im Museum und in Schwabach so genau überein, daß ein Zweifel an der Autorschaft

Abb. 5. **Erhard Schön: Altarflügel mit der hl. Ahahildis.** Germ. Museum.

Schöns hier völlig ausgeschlossen erscheint. Neben der eigenartigen, auch hier durchscheinenden groben Vorzeichnung, der mangelhaften Perspektive in den Figuren, besonders schlecht sind die gekreuzten Unterarme der Nonne ausgefallen, ist auch hier das Vorherrschen von Rot (Gewand der Weltdame) und Orangegelb (Mantel der Nonne) bemerkenswert. Die Landschaft in ihrem stumpfen Charakter gleicht ganz der durch das Fenster sichtbaren im Cimon- und Perobild. Immerhin hat Schön hier eine gewisse Selbständigkeit zu verzeichnen; der allgemeine Eindruck ist, wenn man über die etwas unbeholfene Stellung der beiden Frauen hinwegsieht, sogar ein ziemlich bedeutender.

Von der Rückseite (Außenseite) sind bloß Spuren von Gewändern und eines Teppichhintergrundes erhalten geblieben. Die Malereien waren in Leimfarbe ausgeführt. Trotzdem lassen diese Reste die Art der Malerei Schöns in dieser Technik deutlich erkennen und führen sogar auf die Spur eines gleichartigen Werkes derselben Hand, nämlich der Rückseite des Schwabacher Altars, der in Wolgemuts Werkstatt oder vielleicht richtiger für dessen kirchliche Kunstanstalt in den Gemälden der Vorderseite möglicherweise von Wolf Traut ausgeführt wurde. Leicht möglich, daß an den späteren Werkstattarbeiten des Wolgemutconcern auch Erhard Schön, wie so viele andere, beteiligt war.

Der zweite ebensogroße Flügel braucht uns hier nicht ausführlicher zu beschäftigen. Er stellt eine sozusagen strichgetreue Kopie des hl. Georg auf dem Dürerschen Holzschnitt (B. 111) dar. Der Maler war nur wegen des Formats genötigt, das Ganze zu komprimieren, schmaler zu machen, was für die künstlerische Wirkung selbstverständlich nicht von Vorteil sein konnte. Die koloristische Wirkung, soweit man dieselbe beurteilen kann, war aber recht glücklich. Die ganze Mittelpartie des Bildes mit dem Rumpf des hl. Georg und dem Hals und Kopf des Pferdes ist Ergänzung. Von den Malereien der Rückseite ist hier nur eine Bischofsmitra teilweise erhalten.

Es dürfte im Anschluß an die vorstehenden Untersuchungen, die sich absichtlich im wesentlichen auf das im Germanischen Museum enthaltene Material beschränken, nicht schwer sein, das gemalte Werk Erhard Schöns noch weiter zu vermehren. Die Grundzüge seiner Art und Unart treten darin deutlich genug hervor, um sichere Schlüsse auf weitere Arbeiten zuzulassen. Ob es allerdings der Mühe verlohnt, diesen Maler höchstens dritten Rangs mit besonderem Aufwand von Mühe und Zeit nachzugehen, muß dahingestellt bleiben. Besondere Aufschlüsse über die eigentlich etwas verkümmerte Kunstentwicklung Nürnbergs nach 1520, soweit die Malerei in Frage kommt, dürfte auch ein wesentlich erweitertes Werk Erhard Schöns kaum ergeben.

DEUTSCHE KERAMIK IM GERMANISCHEN MUSEUM

von

WALTER STENGEL.

(Mit 2 Tafeln.)

(Fortsetzung und Schluß.

II. Bunte Hafnerware.

Unsere Kenntnis der bunt glasierten Hafnerarbeiten der Renaissance ist neuerdings durch A. Walcher v. Moltheins Forschungen wesentlich bereichert worden Walcher verdanken wir die Zuweisung einer Gruppe der früher sogenannten Hirschvogelkrüge an die Nürnberger Hafnerfamilie Preuning, ihm auch grundlegende Untersuchungen über den Anteil der österreichischen Länder. — Die bunten Krüge des 16. Jahrh. finden sich im Germanischen Museum noch nicht so zahlreich wie es der bedeutsamen Rolle, welche die Nürnberger Töpferkunst auf diesem Gebiete gespielt hat, entsprechen würde. Immerhin sind einige Prachtstücke vorhanden. So der große Krug H. G. 734* (Abb. Kunst und Kunsthandwerk VII S. 490) den Walcher einem Nachfolger des Paul Preuning zuschreibt. Gut ist auch die „Wasserblase" H. G. 4770 (Abb. Walcher, Bunte Hafnerkeramik der Renaissance. Wien 1906, S. 43) mit Adam und Eva, der Kreuzigung und dem armen Lazarus am Tische des Reichen. Ein ganz ähnliches Gefäß, mit demselben Mittelrelief der Kreuzigung auf citrongelbem Grund und mit den Darstellungen einer Ohrenbeichte und der Bekehrung Pauli befand sich zuletzt in der Sammlung Lippmann-Lissingen. Erfreulich wirken an dem Nürnberger Exemplar die derb modellierten Figuren von Adam und Eva, die einander umschlungen halten. Nach Walcher ist diese Wasserblase im Salzkammergut oder in der Stadt Wels gearbeitet, um 1550.

Als charakteristisch für Nürnberg gelten die sogenannten Plutzer. Es heißt, daß sie viel nach Österreich exportiert wurden, wie sie denn auch im Handwerkswappen österreichischer Töpferinnungen erscheinen. Ein solcher Flaschenkrug mit dem Wappen von Nürnberg befindet sich in der Sammlung Figdor. Als weiterer Beleg für die Nürnberger Heimat der Gefäß-Type kann der glatthenkelige Plutzer H. G. 1959* dienen (unverziert und mit Ausnahme des Mundstücks ohne Glasur), der beim Ausheben von Baugrund in der Theresienstraße in Nürnberg gefunden wurde.[35])

Aus der Gruppe von Gefäßen mit Sandanguß besitzt das Museum einen Bartmann, H. G. 2523.* Der sehr bestimmten Taufe dieser Spezialität auf den Namen Oswald Reinhards, Hirschvogels Kompagnon, die Walcher vorgenommen hat, können wir nicht beipflichten.[36]) Walcher führt als Taufzeugen den sogen. Zwinglibecher des

[35]) Mit dem in den Mitteil. d. Germ. Mus. 1898 S. 1 ff. besprochenen Hellerschen Epitaph vom Jahre 1554 ist noch besonders zu vergleichen eine bunte Waschtoilette (m. Liebesszene am Brunnen) im Münchener Nationalmuseum, Nr. 4023 (Raum 79): auf den weißen Pilastern blaue Ranken.

[36]) Vgl. E. W. Braun in Kunst und Kunsthandwerk 1906, 495 und H. Stegmann in Mitteil. a. d. Germ. Mus. 1907, S. 47.

Züricher Landesmuseums an (a. a. O. S. 18 ff.). Der Deckel desselben enthält eine Inschrift, die bisher (vgl. H. Angst im Anzeiger f. Schweizer. Altertumskunde 1892) „Caroli M cui cui poculum hoc inserviit" gelesen wurde, während einige vorstehende Worte nicht zu entziffern waren. Indem Walcher nun, nach einer Photographie, ziemlich deutlich liest „Rein (h) . . . Zwingly cui poculum hoc inserviit", ergänzt er das erste Wort als „Reinhardus" und kombiniert dann weiter, da der durch eine Tradition und wie es scheint auch in der Inschrift als Besitzer des Bechers genannte Reformator Zwingli einen gewissen Oswald Reinhard, Gastwirt in Zürich, zum Schwiegervater hatte, daß der zeitgenössische Hafner Oswald Reinhard in Nürnberg jedenfalls mit dem in der Inschrift, wohl als Schenker und Verfertiger in einer Person, angegebenen Reinhardus identisch sei. Die Hypothese wird noch dadurch gestützt, daß dieser Hafner der einzige Reinhard seines Handwerks in Nürnberg gewesen zu sein scheint. Er war mithin wohl kein geborener Nürnberger, sondern Schweizer. Kommen doch Hafner des Namens im 17. und noch im 18. Jahrhundert in Winterthur vor. — Ebensowenig wie mit dieser schwierigen Beweisführung kann ich mich damit einverstanden erklären, wenn hier auf Neudörffer Bezug genommen wird. „Der Becher ist für Neudörffer welsch, weil er bunt ist und ihn daher an italienische Majoliken erinnert" (a. a. O. S. 20). Das heißt doch auf den Stand der Hirschvogelfrage vor Friedrich zurückgehen. Walcher schaltet denn auch folgerichtig das Fayenceproblem ganz aus. „In welchem Sinne hätte auch Hirschvogel sich als Kunsthafner äußern sollen? Die Renaissancekeramik Nürnbergs kennt nur zwei Gefäßgruppen, die künstlerisch ausgeführt wurden (die Gefäße mit Sandanwurf und die Preuningkrüge). Es bleiben uns somit keine Gefäße übrig, die wir ihm zulegen könnten, denn alles andere war minderwertig." Schon C. Friedrich — er war Bibliothekar am Gewerbemuseum in Nürnberg — hatte die erhaltenen Fayencen nicht in die Betrachtung einbezogen und, trotz Essenweins Veröffentlichung, die zehn Jahre früher erschien, in einem besonderen Kapitel nachgewiesen, daß man um 1530 weder in Deutschland noch in Venedig das Zinnemail gekannt hat. Der Hinweis auf die bei Goldschmiedearbeiten der beginnenden Renaissance für becherartige Gefäße übliche Gestalt, die der Zwinglibecher wiedergibt, ist gewiß einwandsfrei. Ob aber der Sandanwurf das Aussehen gegossenen, rauhen, noch nicht nachgearbeiteten, somit unpolierten Metalls geben sollte, muß auf sich beruhen. Mit gleichem Rechte möchte an die gesprenkelte Glasur rheinischen Steinzeugs erinnert werden. In der Form sind einige der körnigen Gefäße jedenfalls von diesem beeinflußt, so der Bartmann H. G. 2523* und eine Schnelle im National-Museum in München, mit der Solon Fig. 66 und 67 zu vergleichen wäre. Die Drachenhenkel der Louvreflasche wiederholen sich, worauf O. v. Falke[37]) hingewiesen hat, in Siegburg. Bezüglich der Vase bei Figdor — ein zweites weniger gutes Exemplar in der Sammlung v. Lanna — ist zu bemerken, daß die Form außer zwei kleinen Bechern mit Bleiglasuren im Kölner Kunstgewerbemuseum und einer Anzahl von braunen Steinzeugkrügen aus der Maximinenstraße, noch anderwärts vorkommt. Eine solche Steinzeugvase im National-Museum in München (Nr. 703, im romanischen Saal aufgestellt) ist ähnlich wie das Figdorsche Gefäß an der Mündung mit einem gravierten Silberband gefaßt, dessen

37) Vgl. Jahrb. d. Königl. Preuß. Kunstsamml. XIX, 197.

deutsche Inschrift nach den Kapital- und Unzialcharakteren zu urteilen, auch dem 16. Jahrh. angehören kann. Goldmontiert und, wie ein Toilettengerät zum Tropfen mit einem Schraubdeckel versehen, der sich zu einer offenen Spitze erhebt, ist ein zweites größeres Stück der Art in demselben Museum (Nr. 1610, Saal 25, Vitrine II). Hier entspricht dem bei dem Figdor-Becher in Ton modellierten gedrehten Stab an der Einschnürung eine Goldtorques. Dieses Gefäß ist in Ölfarbe bemalt mit der Jahreszahl 1580, einer Kreuzigungsgruppe und dem Wappen der Abtei von Hersfeld. Ein drittes Stück, das in Augsburg bei einem Erweiterungsbau der Fronveste ausgegraben worden ist (jetzt im Museum Maximilianeum, Nr. 86 bietet keinerlei Anhalt für die Datierung, ebensowenig ein gleichartiges Gefäß[38]) in der Sammlung des Historischen Vereins für Mittelfranken in Ansbach (Bodenfund, Steinzeug von stumpfer eisenviolettgrauer Färbung mit einem braunschimmernden Fleck). Wir wissen zu wenig von mittelalterlicher Keramik, um die Frage nach dem Alter des Typus entscheiden zu können. Ein Gefäß von der gleichen Grundform, das in der Burg Tannenberg (13.—14. Jahrhundert) ausgegraben wurde (Hefner und Wolf, Die Burg Tannenberg, Tafel V n) läßt die charakteristische Glockenschwellung des Halsteils vermissen. Es scheint, daß diese Form nicht wesentlich älter ist als das 16. Jahrhundert. Und wenn bei B. Beham (Bartsch 168) ein solcher Becher auf einem ländlichen Tische steht,[39]) so könnte die Form wohl auch als autochthon fränkisch gelten. Tatsächlich taucht sie noch im 17. Jahrhundert in der Creussener Krugbäckerei vereinzelt auf (Madonnenbecher v. J. 1671 im Berliner Kunstgewerbemuseum). Es stünde also von dieser Seite nichts im Wege, die Figdor-Vase und damit die ganze Pseudo-Reinhart-Gruppe für Bayern und Franken, wenn nicht mit Walcher für Nürnberg zu reklamieren. — Einen einigermaßen verwandten Dekor (dicht gedrängte Beeren-Noppen) zeigt der Krug (mit dem sächsischen Wappen) H. G. 4069*, dessen Profil man mit dem Annaberger Koller-Krug verglichen hat. Ganz ähnlich ist ein Krug im Österreichischen Museum in Wien, mit der gleichen Darstellung der Taufe Christi. Letzterem Exemplar, das im Profil etwas abweicht und wenig älter sein dürfte, fehlen die blauweißen Glasurstreifen am Hals und die seitlichen Medaillons.

Beerennoppen schmücken auch die dünnwandigen, schwarzen Stangen-Becher H. G. 710, 731*. Der Scherben ist weißlich und ziemlich hart gebrannt. Als weitere Verzierung dient hier eine feine wellige Riefelung. Diese Becher[40]) entstammen derselben Werkstatt, aus der die schwarzen Tonbären (vergl. H. G. 6474) herrühren, die O. v. Falke als Kölnische Arbeit um 1615 bestimmt hat. Die Zusammengehörigkeit zeigt noch deutlicher ein gleichartiger Stangenbecher in Maihingen, an dem sich u. a. Reliefs musizierender Tiere finden. Ein ähnlicher Becher, gleichfalls mit Reliefdekor, steht im National-Museum in München. Das Maihinger Exemplar hat das Wappen von Augsburg.

38) Nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Prof. Preger, Ansbach, irrtümlich abgebildet im Limeswerk Castell Dambach Tafel IV 7 (zu p. 15).

39) Auf einem Blatt von H. Burgkmair (Pass. 106) erscheint es zweifelhaft, ob nicht statt eines Bechers ein Geldbeutel gemeint ist. Begründet wäre dieser Zweifel bei dem 1501 datierten Frankfurter Altar des älteren Holbein (Abendmahl), wo das Objekt in der Nähe von Judas steht.

40) Ein montiertes Exemplar, aus Schloß Schwarzburg, ist in der Zeitschrift des Münchener Altertum-vereins N. F. XI 32 abgebildet.

(H. G. 4797) Abb. 8.

III. Steinzeug.

In der alten Karthause beim Ausheben von Museumsbaugrund gefunden ist das Fragment H. G. 716* eines Siegburger Gefäßes aus dem 15. Jahrhundert. Die Form ergänzt sich nach Maßgabe vollständig erhaltener Exemplare (Museum in Trier, Sammlung A. v. Oppenheim) zu einer rübenartigen Gestalt, die von vier genarbten Reifen in fünf Zonen zerlegt wird. Als Verzierung dienen angesetzte Ösen, die zur Aufnahme von hängenden Ringen bestimmt waren und aufgelegte Figuren. Diese stellen dar einen der heiligen drei Könige, den Mohren, der eine Vase trägt (dasselbe Modell ist an der gehenkelten Kruke der Sammlung v. Oppenheim zur Verwendung gekommen) ferner einen stehenden heiligen Georg, der den Drachen tötet und einen knieenden Armbrustschützen. Besonders die letzteren beiden Figürchen sind sehr zierlich modelliert. Man darf hier wohl niederrheinische Goldschmiedearbeiten als Vorbilder voraussetzen. Es sei nur auf die, freilich etwas jüngere, kleine Georgsfigur der schönen gotischen Schützenkette mit dem Wappen der Grafen von Limburg (Katalog der Frankfurter Kunstgewerbeausstellung 1875, Taf. 21) hingewiesen; das Vorhandensein eines Armbrustschützen an dem Steinzeuggefäß legt einen solchen Vergleich ja nahe.

Noch ein Nürnberger Bodenfund verdient besonders hervorgehoben zu werden: das Fragment H. G. 4797*, das bei einem Neubau außerhalb der Stadtmauer, jetzt Spittlertorgraben Nr. 3 zu Tage kam zusammen mit anderen, leider nicht

eingelieferten Scherben, die wohl als Schutt dorthin verschleppt waren. Die in der Abbildung (8) nicht sichtbare Seite ist ausgebrochen, es fehlt auch der Oberteil, dessen Rekonstruktion zweifelhaft bleiben muß. Der runde, jedoch nicht regelmäßig gedrehte Fuß ist hohl und etwas aufgetrieben. Die Tracht der beiden Brustbilder — der bärtige Mann erscheint gegenüber zum zweiten Male — ergibt als Zeit die erste Hälfte (genauer etwa die 30er Jahre) des 16. Jahrhunderts. Es ist möglich, wiewohl die Form selbst für eine solche Annahme keinerlei Anhaltspunkt bietet, daß dies Fragment der interessanten Gruppe gotischer Krausen mit aufgelegtem bärtigem Kopfe, die O. v. Falke unlängst zusammengestellt und als Dreihäuser Ware bestimmt hat, angegliedert werden darf. Die wesentliche Eigentümlichkeit des Steinzeugs von Dreihausen bei Marburg ist die eben hier vorhandene chokoladebraunrote Färbung, die sich ebenso noch bei späten Erzeugnissen (wie der in Gießen gekauften Kruke, Nr. 11075 der Sammlung von Bauerngeschirr) findet. Eine verwandte Farbe läßt sich hie und da beobachten, aber nicht als einheitliche Glasur, in einer Gruppe von wahrscheinlich sächsischem Steinzeug: H. G. 756*, 2922*—2924. Vornehmlich der Krug H. G. 2922 (Taf. VII) ist, besonders am Rücken und unter dem Fuße violettrot angelaufen. Im übrigen erscheint die eher chokolade- als kaffeebohnenbraune Glasur hier so schön fein gesprenkelt wie bei manchen rheinischen Arbeiten des 16. Jahrhunderts. Bei H. G. 756 (Taf. VII) sieht die Oberfläche gleißender aus, der rötliche Einschlag fehlt in dem Braun, statt dessen findet sich mehr Grau. H. G. 2924 ist fast gelblich wie die Altenburger Cylinderkrüge. Das deutet auf eine Verwandtschaft, für die sich noch weitere Anhaltspunkte ergeben werden. Charakteristisch für dieses Steinzeug ist die Abschrägung des Fußes und der obere Randwulst, insbesondere aber die Verzierung mit Reihen von winzigen Zäpfchen bezw. Dreiecksvertiefungen, die wohl auch zu Zickzack- oder Wellenlinien entarten. H. G. 2922 ähnelt im Profil einem Creussener Krugmodell (vergleiche besonders Sammlung Lippmann Lissingen Nr. 17). Betreffs des Fußfrieses von durchlochten Löwenköpfen genügt es, an die prächtige große Kanne der Sammlung Spitzer mit verschieden (1579 und 1583) datierten Reliefs von Baldem Mennicken zu erinnern, die durch den gedrehten Henkel auffällt. Statt der Cherubim (vergl. auch die Kreuzigungsschnelle der Sammlung v. Lanna, Solon Taf. XXI) sieht man bei der späteren Apostelschnelle der Sammlung A. v. Oppenheim zwischen den Löwenköpfen Rosetten. Schließlich verschwindet der Fries ganz. Dieser Entwicklungsstufe gehört ein Exemplar mit dem Scheurlschen Wappen (im Besitz der Familie in Nürnberg). Das eine der daran angebrachten Reliefbilder (Isaaks Opferung) findet sich ebenso auf einer Schnelle in Prag (Solon Fig. 171) die im übrigen durch das Fehlen der gestochenen Verzierung von dem Glier-Steinzeug — so nennen wir die Gruppe nach dem auf einem anderen Stück der Sammlung v. Lanna dargestellten Töpfer Hans Glier — abweicht und durch die mehrfachen Wülste an Fuß und Rand, sowie durch den geschlossenen Fries runder Porträt-Medaillons rheinischen Arbeiten näher steht. Die Scheurlsche Schnelle nun, die mit der des Barons v. Oppenheim die umständliche Art der Montierung (Querstege über dem Randwulst) gemeinsam hat, ähnelt in der Glasur noch mehr als H. G. 2924, der bekannten Altenburger Ware. Vergleicht man die ältere, reliefierte Ausführung der gelblichen Cylinderkrüge (Beispiel: H. G. 3082) so ist

H. G. 2022.

H. G. 756.

H. G. 3[illegible].

H. G. 2766.

ihre Verwandtschaft mit dem durch die Scheurlsche Schnelle repräsentierten Typus unverkennbar.[41])

Von der früheren Phase des Glierstils leitet sich eine Reihe blau glasierter Steinzeuggefäße her: mehrere Kannen (H. G. 3492, 3494 (Taf. VII), 2765*), die Fäßchen H. G. 2943 (Solon Fig. 166), 2769,* 2770* und ein bauchiger Topf (H. G. 2766*). Die blaue Glasur, die bei mehreren der Stücke eine bräunliche Färbung des grauen Scherbens teilweise deckt, ist ganz vortrefflich. Von rheinischem Fabrikat aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts in der Sammlung läßt sich in dieser Hinsicht den ungefähr hundert Jahre späteren sächsischen Arbeiten nur die schöne Gurde H. G. 176 (Solon Fig. 124) mit dem Wappen Hermanns v. Eynatten, eines Abtes von Cornelimünster in der Nähe von Raeren (1628) an die Seite stellen. Aber hier ist doch nicht die reizvolle Unregelmäßigkeit in dem Fluß der tiefblauen Glasur, welche besonders die kleine Kanne H. G. 2765* so sehr auszeichnet und, wie es den Anschein hat, auch beabsichtigt war. Die stumpfen Löwenköpfe der Kännchen sind nicht durchlocht. Bei einer braunen Kanne von dem gleichen Typus im National-Museum in München (Nr. 1035) ist das aber der Fall und dieses Exemplar hat auch noch die großen Wappenmedaillons (u. a. das sächsische Wappen) in Kranzrahmen, wie sie für die Glierkrüge charakteristisch sind. Eine zweite ähnliche Kanne ebenda (Nr. 1036) mit Rosetten, zeigt den nackten grauen Scherben. So auch ein kleiner Krug von dem Typus H. G. 2922, in der Sammlung des historischen Vereins für Mittelfranken, in Ansbach. Der Reliefdekor, der bei diesem Steinzeug im 17. Jahrhundert üblich war, tritt unter der blauen Glasur im Anfang des 18. Jahrhunderts zurück und wird durch eingetieftes Ornament (unter Glasur) ersetzt.[42]) Im Übergangsstadium ist das 1733 datierte kleine Faß H. G. 2759.* Das Fäßchen H. G. 2770* vom Jahre 1744 zeigt kein Relief mehr, während der bauchige Topf H. G. 2766 (Taf. VII) noch plastische Rippen hat. In letzteres Gefäß sind von dem Töpfer an der Unterseite die Anfangsbuchstaben seines Namens — W C — mit dem Spachtel eingeschrieben. Das blauglasierte Steinzeug ist von den gelblichen Cylinderkrügen grundverschieden. Wenn also diese mit Recht für Erzeugnisse der Altenburger Industrie gelten, so wird man den Meister W. C. in einem anderen Centrum suchen müssen. Es liegt nahe, an die altberühmte Steinzeug-Töpferstadt Waldenburg zu denken. Dort wurden in der Tat zu Anfang des 18. Jahrhunderts blau glasierte Gefäße und besonders auch Kannen her-

41) In den Akten des Altenburger Töpferhandwerks im Stadtarchiv in A. (16.—18. Jahrh.) die wir einer Durchsicht unterziehen konnten, ist uns Hans Glier nicht begegnet, und wie die Direktion des Herzoglichen Archivs in A. mitteilt, kommt auch in den dortigen Töpferakten des 17. Jahrh. ein solcher Name nicht vor.

42) Von ganz anderer Art sind die sächsischen Nachahmungen der Westerwälder Ware mit geritztem Ornament (Bandgeschlinge u. s. w.). — „Blaukrüge" von „Steinwerk" waren zu Anfang des 17. Jahrhunderts ein Exportartikel von Arnstadt. Vgl. Zeitschr. d. Ver. f. Thüring. Geschichte und Altertumskunde N. F. IV, Jena 1885, S. 398. (Diesen Nachweis verdanke ich meinem Kollegen Herrn Archivar Dr. H. Heerwagen.) — Laut einem Aktenstück vom 3. Sept. 1705, im Stadtarchiv in Altenburg, haben die Meister der Töpfer in A. sich bey ihrem Rath beklagt, und vorbracht, sie dürften nach Zeitz keine blaue Waare bringen. Umgekehrt beschwerte sich am 29. Aug. 1780 (Aktenstück ebenda) der Zeitzer Töpfer Johann Friedrich Wundrack über das Töpferhandwerk in Altenburg, das ihn verhindert hatte, seine in Zeitz verfertigten Töpferwaaren, besonders aber braune und blaue Gefäße, in A. zu verkaufen.

gestellt.[43]) Das im Jahre 1653 angelegte Meisterbuch des Waldenburger Töpferhandwerks enthält jedoch keinen Namen, auf den die Buchstaben W C paßten. Will man also den vorzüglich gearbeiteten Topf nicht für ein Gesellenstück halten — der tüchtige Geselle wäre dann in Waldenburg nicht Meister geworden — so muß die ganze Gruppe anderwärts lokalisiert werden.

Eine weitere Gattung sächsischen Steinzeugs, von der u. a. das kleine Rochlitzer Museum (4. Heft d. Vereins für Rochlitzer Gesch., 1905, Taf. V) und A. v. Oppenheim je ein Exemplar besitzen, ist im Germanischen Museum vertreten durch zwei Kuffen (H. G. 3049*—3050*), eine Büchse mit Schraubdeckel (H. G. 3084) und eine Flasche mit Gurthenkeln (H. G. 2124). Der auffällige Schmuck dieser Gefäße besteht in Noppen von schwarz emaillierten Beeren. Dazu kommen noch bei der einen Kuffe wenig sorgfältig modellierte Löwenköpfe oder Satyrmasken, bei der Büchse reliefierte Medaillons mit stilisiertem Wappen bezw. einem Liebespaar in Kränzen. Der graue Scherben ist hell gelbbraun gefärbt. Die Nachricht der Meißnischen Bergk-Chronica des Petrus Albinus vom Jahre 1590, daß die aus ascherfärbigtem Ton gefertigten steinernen Geschirre von Waldenburg aussahen, als seien Perlen darauf gewachsen, ließe sich vielleicht auf diese Type beziehen. Ein hierher gehöriges, wohl aus dem 17. Jahrhundert stammendes „Fäßlein, das auf vier Beinlein steht" im National-Museum in München wäre dann noch von der Sorte, welche die Kurfürstin Anna von Bayern schon in den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts von Waldenburg bestellte.[44]) Wie A. Kurzwelly[45]) hervorhebt, muß man aus allen Berichten den Eindruck gewinnen, daß Waldenburg von jeher vornehmlich schlichte Gebrauchsware fabriziert hat. Diesem Eindruck würde das in Rede stehende Steinzeug wohl entsprechen. Da die Waldenburger Industrie zu Böhmen in naher Beziehung stand (die Zinngießer in Eger verhandeln im Anfang des 18. Jahrhunderts wiederholt mit dem Töpferhandwerk in Waldenburg), so ließe sich mit unserer Annahme auch der Umstand vereinigen, daß die Glaskuffen, mit Perlen in ähnlicher Anordnung wie die Brombeeren auf der Steinzeugkuffe H. G. 3049.* eine böhmische Spezialität zu sein scheinen, die nach Sachsen hinübergewirkt hat. Ein derartiges Glas im Schlesischen Museum in Breslau, das 1617 datiert ist, stammt laut Inschrift aus Friedrichswald bei Reichenberg. Pazaurek[46]) hält daher eine böhmische Heimat der gläsernen Kuffen für wahrscheinlich und läßt andererseits die Frage, ob nicht auch Sachsen dafür in Betracht kommen kann, offen.

Für die Bestimmung der Verwandtschaft des Glierstils mit dem Brombeergeschirr sind einige Scherben im Leipziger Kunstgewerbe-Museum wichtig. Dieselben haben, wie Kurzwelly bemerkt, „denselben hellgelben Ton wie die Altenburger Krüge und zeigen als Dekor emaillierte Perlen und Rosetten in Verbindung mit edel

43) Ein losgesprochener Lehrjunge verehrt dem Handwerk (der Töpfer in Waldenburg) 1717: „2 beschlagene Krüge, als eine Kann-Pumphose und ein blaugemaltes Gesellenstück von einer knappen Kanne". Vgl. Reinhold Hofmann, Zur Gesch. d. Töpferei in Altstadtwaldenburg (Schönburg. Geschichtsblätter, 1894), S. 156.

44) Vgl. K. v. Weber, Anna, Churfürstin zu Sachsen, S. 118. Vgl. zu den Münchener Fäßchen auch Dr. Fr. Hofmann im Führer durch das Bayer. National-Museum (1908), S 290.

45) Vgl. Wuttkes Sächs. Volkskunde (Leipzig 1903), S. 426 ff.

46) Vgl. „Gläsersammlung des Nordböhm. Gewerbe-Museums in Reichenberg" S. 6.

H. G. 827) Abb. 9.

gezeichnetem figürlichem Relief im Stile des 16. Jahrhunderts. Der eine Scherben weist eine Löwenmaske auf, der andere eine Satyrmaske nach Art der Masken auf rheinischem Steinzeug, ein dritter einen Cherubskopf der Art, wie sie an Creussener Krügen und deren alten Nachahmungen vorkommen".

Die überhöhte Gestalt der Brombeer-Kuffe H. G. 3049* entspricht gewissen Creussener Krügen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vgl. S. 70, zu H. G. 760) und die haufenförmige Büchse H. G. 3084 scheint den noch zu besprechenden Adam Scharf-Typus vorauszusetzen.

Während über Waldenburger Steinzeug seit 1530 eine ganze Reihe von Mitteilungen vorliegt, hören wir in der Literatur von der Krugfabrikation in Creussen zuerst durch Merian (1648) und diese wie die späteren Erwähnungen sind, verglichen mit den Lobeserhebungen über Waldenburg ziemlich dürftig. Das alte Hafner-Handwerksbuch von Creussen ist bei einem Brande im Jahre 1705 zerstört worden. Ein im Jahre 1709 begonnenes neues Buch, das sich am Orte bei dem Hafnermeister Hofmann erhalten hat, ist Stockbauer[47]) unbekannt geblieben. Es beginnt mit einer aus dem Gedächtnis unklar wiedergegebenen Rekapitulation der früheren Geschichte des Handwerks: „Erstlichen is zu wiessen daß vor alten Zeiten alss Anno 1512 Häffner hier gewesen sintt mitt Nahmen die Vesten, die Bilt-Schnitzer und Bossierer zu gleich gewessen sintt und haben in der Statt Win und Lintz vornehme Arbeit von aller-hantt Fieguren in die Kirchen gemacht und sie dess von Keiser Ferdinandi miett einen Atliegen Waben worin zwei Eichhörner (?) sambt einen offen Helm auch haben Sie bekommen eine schöne Fahnen zu ewigen andenken . ." Von einer Steinzeug-Industrie erfahren wir auch hier nichts.

Es entspricht nur dem Verhalt der Schriftquellen, wenn die wenigen Steinzeugkrüge, die wir vor 1600 in Nürnberg nachweisen können, noch rheinisch sind.

47) Vgl. Kunst und Gewerbe XI (Nürnberg 1877) S. 321 ff.

Außer den beschriebenen Fragmenten wäre dies der bauchige Siegburger Krug vom Jahre 1592 mit den Wappen der Derrer und Löffelholz (H. G. 769)*, sowie die Raerener Büchse H. G. 2244 v. J. 1590, die aus der Apotheke zum heil. Geist in Nürnberg stammt. Weiter muß hier daran erinnert werden, daß Raeren im 16. Jahrhundert auch für Sachsen gearbeit hat (Flachkrüge v. J. 1588 bei A. v. Oppenheim und im South-Kensington-Museum) und daß Waldenburg gleichzeitig an den Münchener Hof lieferte. Erst im 17. Jahrhundert scheint Creussen eine gewisse Suprematie dem sächsischen Markt und der sächsischen Produktion gegenüber eingenommen zu haben.

Stockbauer führt als älteste Creussener Arbeit einen Apostelkrug im Germanischen Museum (H. G. 760) an, der das Datum 1585 hat. Die gemalte Zahl ist jedoch nicht original. Es ist ein geringer, später Krug, aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der ungeschickten Form etwa dem im Katalog der ehemaligen Sammlung Schloß Mainberg als Nr. 418 abgebildeten Stück ähnelnd. Hinsichtlich des kleinlich wirren Ornaments läßt sich ein 1665 datierter Apostelkrug der ehemaligen Sammlung Heinr. Wencke (Nr. 25) vergleichen.[48]) — Vier Jahre älter als die früheste Creussener Arbeit, die Solon namhaft macht, ist der vortrefflich scharf gepreßte, unbemalte Krug H. G. 827 (Abb. 9) mit der Inschrift: IOHANN FROBENIVS F. B. SECRET. 1614, die sich wahrscheinlich auf den 1620 nobilitierten Markgräflich Anspach-Brandenburgischen Geheimen Hofrat und Lehnprobst Johannes Frobenius bezieht (Mitteilung Sr. Exzellenz General v. Froben, Karlsruhe): auf dem Henkel eine Karyatide, ein Motiv, das bald durch ein Löwenmaskaron mit Akanthusblatt ersetzt wird. Als gutes Beispiel der vornehmen frühen Emaillierung kann der 1634 datierte Krug H. G. 2974 genannt werden, der dem Prachtstück des Musée Cluny (Solon Pl. XX) nicht nachsteht. Später nimmt die Farbe überhand und contrastiert in grellen Tönen mit einer mehr und mehr flauen Bossierung.

Es würde zu weit führen, hier die in schnell absteigender Linie ins Bäuerliche geratende Entwicklung der Creussener Krugbäckerei im einzelnen aufzuzeigen. Nur einige Abarten seien noch namhaft gemacht. Zunächst die niedrigen achtkantigen Büchsen mit viereckigen Seiten, die von Ketten umrahmt und mit Kerbschnitt teilweise verziert sind (vgl. H. G. 2967*). Auf einer derartigen Büchse im National-Museum in München ist ein Töpfer namens Adam Scharf abgebildet. Da ein solcher sich in Creussen nicht nachweisen läßt,[49]) steht man vor der Alternative, diese den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts angehörende

48) Eine Creussener Büchse des Fürstl. Museums in Sigmaringen mit der Inschrift „M. Johannes Kobius Aldorphi P. P." in dem alten vortrefflichen Katalog „um 1600" datiert, dürfte nicht vor 1621 entstanden sein, da der Philosoph Johannes Kobius laut G. A. Will's Nürnberg. Gelehrtenlexicon erst in diesem Jahre die Magisterwürde annahm. In Beziehung zu Altdorf steht auch der oben erwähnte Creussener Krug der Sammlung Frohne Kopenhagen (Nr. 98), dessen Inschrift nach einer liebenswürdigen Mitteilung des Besitzers vollständig lautet: LEONH. EYSTENHAVER. ACAD. ALTORPH. OECONOMVS. Man ist hier wieder versucht, auf ein sehr frühes Datum zu raten. Herr Notar H. Adam, Altdorf, unterzog sich der Mühe, nach dem Namen in den Kirchenbüchern zu suchen, leider ohne Ergebnis.

49) Nach den von Herrn Apotheker K. Böhner, Creussen, angestellten Untersuchungen.

(H. G. 3005) Abb. 10.

Gefäßtype Creussen abzusprechen oder das Münchener Exemplar als Dedikation an einen fremden Töpfer aufzufassen. Vielleicht wurde auch nur die Emaillierung auswärts besorgt. Ein anderes Exemplar mit dem Porträt des Herzogs Joh. Georg III. von Sachsen, in demselben Flachemail, war in der Frankfurter Kunstgewerbeausstellung 1875, eine Büchse mit dem ähnlich gemalten sächsischen Wappen und den Initialen des Herzogs Johann Heinrich von Sachsen in der Sammlung v. Lanna. Die den genannten Stücken eigentümliche Verzierung mit Reihen feiner Punkte erinnert mehr als andere Details des Creussener Emails an Gläser. — Eine solche Verwandtschaft läßt sich noch bei dem 1671 datierten Zopfkrug mit dem sächsischen Wappen (H. G. 3005, Abb. 10) feststellen. Die Pflanzen mit ihren aus bunten Häkchen gebildeten Blüten kehren ganz ähnlich wieder auf einem Hallorenglas v. J. 1681 im Musée Cinquantenaire in Brüssel (No. 2726). Sächsische Bestimmung verrät auch die Kuffe H. G. 3004* mit Jagddarstellungen zu Seiten eines Medaillons mit Brustbild, dessen Relief sich von dem nämlichen bunten Häkchenwerk abhebt: eine gleichartige Kuffe mit derselben krischeligen Grundierung im Gewerbe-Museum in Nürnberg (VIII 1087) hat das sächsische Wappen.

Den irrtümlich sogenannten Trauerkrügen unbekannter Herkunft an die Seite zu stellen sind die Büchse H. G. 3031* und die Kuffe H. G. 3002* (wellige Aufrauhung des Grundes, eingepresste Lilien u. s. w.). Beide schwarz. Die Büchse mit Schraubdeckel, die gewiß nicht zu vorübergehendem Gebrauch bestimmt war, zeigt, daß es sich bei den zugehörigen „Trauer"-Krügen in der Tat nicht, wie man angenommen hat, um eine von Creussen für den Totenschmausbedarf hergestellte Spezialität, sondern um den Stil einer anderen Töpferindustrie handelt.

(H. G. 3010) Abb. 11.

Als Beispiele der schwarzglasierten Lausitzer Ware mit aufgelegten Ranken notieren wir die Nummern H. G. 2937 und 2938 wegen des an der Bauchung angebrachten Datums 1774.

Unter den Palmettenkrügen fällt H. G. 3010 (Abb. 11) mit einem Fries von Damen und Herren, besonders auf. Es ist offenbar ein frühes Exemplar der Gattung und unterscheidet sich von den sehr häufigen späteren Stücken auch durch die vernünftigere Anordnung und ruhigere Färbung der Palmetten — die obere Reihe ist nach unten, die untere nach oben gerichtet und jede Halbpalmette ist einheitlich weiß oder rot bezw. blau in regelmäßigem Wechsel.

(H. G. 4852) Abb. 12.

IV. Porzellan.

Die Porzellansammlung des Germanischen Museums ist im wesentlichen neueren Datums und daher noch mehr als die übrigen keramischen Gruppen entwicklungsfähig. Insbesondere kann hier das Fehlen so mancher für den vornehmen Haushalt des 18. Jahrhunderts charakteristischer Gerätformen nicht unbemerkt bleiben, um so weniger, als die Keramik im Germanischen Museum von alters her eine Unterabteilung und den Grundstock der Sammlung von Hausgeräten bildet. Saal 28 führte einst, als diese Sammlung noch nicht in technische Gruppen aufgeteilt war, den denkwürdigen Titel der Frauenhalle. Es sollte dort, wie es ausdrücklich hieß, der Wirkungskreis der deutschen Frau vergangener Zeiten dargestellt werden:[50] — ein echt romantischer Gedanke, der uns heute fast wie eine Utopie anmutet und jedenfalls schwer realisierbar ist. So dürfte „der gedeckte Tisch" des 18. Jahrhunderts[51] in dem preziösen Programm nicht fehlen, und es wäre doch museologisch nicht gut möglich, kostbares Porzellan frei hinzustellen und feines Tischzeug einstauben zu lassen. Allein auf die Illusion kommt es nicht an. Eine Spezialsammlung von verschiedenem Tischgerät aus Porzellan, welche die Formen und den Gebrauchszweck besonders berücksichtigt, ließe sich wohl denken, und die allmähliche

50) Vgl. Th. Hampe's Jubiläumsfestschrift des Germ. Mus. (S. 56). S. ebenda das museumsgeschichtlich merkwürdige Bild der Frauenhalle nach einer Lithographie der Illustrierten Zeitung, Jahrgang 1858.

51) Vgl. Museumskunde II 63 (Biologische Museen) und Kunst und Kunsthandwerk VII 130 ff. (Brüning: Schauessen und Porzellanplastik).

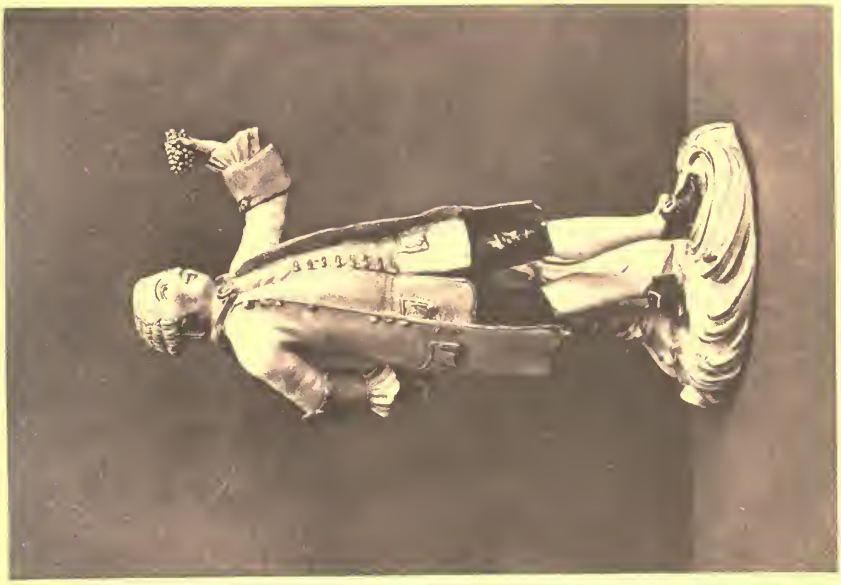
Komplettierung in Einzelheiten bereits vorhandener Service ist auch in manchen Fällen eine nicht hoffnungslose Aufgabe.

Das Germ. Museum besitzt von historischen (für bekannte Urbesitzer gearbeiteten) Servicen zunächst drei große Sulkowsky-Teller (H. G. 4961—4963). Die zugehörigen Prachtstücke hat Jul. Lessing beschrieben (Kunstgewerbeblatt 1888). Sie sind in festen Händen. Aus dem Service, das König August der Starke 1741 an Clemens von Bayern, Kurfürsten von Köln, schenkte, ist eine Terrine vorhanden (H. G. 6246). Der Untersatz fehlt (wie leider auch bei den anderen Terrinen und Bowlen der Sammlung). Ein vollständiges Exemplar war bei v. Pannwitz, auch in der Auktion Fischer-Dresden. Fischer besaß ferner eine zugehörige große Schüssel. v. Pannwitz noch zwei Kännchen und bei Lepke wurde 1904 ein Teller versteigert (Katalog 1376 Nr. 250). Die „deutschen" Blumen und Insekten, die nebst vergoldeten Muscheln den Dekor dieses Services bilden, sind nicht nach der Natur, sondern nach naturgeschichtlichen Abbildungswerken gemalt. Doch ist die Verwendung der Vorbilder naturgemäß. Man sehe nur, wie auf dem genannten Teller eine Raupe den Spiegelrand entlang kriecht.

Sehr beachtlich innerhalb des historischen Rahmens erscheinen die fürstlichen Repräsentanten der Manufakturen von Meißen und Frankenthal: das kostbare Figürchen August des Starken (H. G. 4050) und die von Linck bezeichnete allegorische Gruppe mit den Porträtmedaillons Karl Theodors und der Kurfürstin Maria Elisabeth Auguste (H. G. 6129). Vielleicht fügt ein glücklicher Zufall künftig die Ludwigsburger Allegorie auf Herzog Karls Kunstpflege (Architektur und Keramik) hinzu oder ein entsprechendes Stück von Fürstenberg etwa oder Berlin.

Ausgezeichnet als Zeitbilder wie in künstlerischer Hinsicht sind die Frankenthaler und Nymphenburger Cavaliere: H. G. 5280* und H. G. 5253.* Letzterer ein langbeiniger Herr in steifem weißem Rock (Aufschläge karminrot wie die Weste) hält unter dem Arm den schwarzen Dreimaster und reicht, sich zierend, der zu vermissenden Dame eine Rose. Der Frankenthaler Galant (H. G. 5280, Taf. VIII) bietet eine Traube an, auch er in weißem Rock, Knopflöcher und Knöpfe golden, dazu lila Aufschläge und eine licht citrongelbe Weste. Dieses feine und bedeutende, leider im Gesicht etwas verschundene Figürchen, stammt noch aus der Hannongschen Periode, ebenso wie der unbemalte Flötenspieler am Pult (H. G. 4832). Das schöne Frankenthaler Brûle-Parfüm H. G. 6245 kommt in derselben Gestalt und mit ähnlichen Architekturbildern auch als Nymphenburg vor. Ob die bisher unbestimmte Tänzerin H. G. 5609 (Abb. 13) mit einem Füllhorn, aus dem ein Kurhut herausrollt, als ein Geschöpf der Manufaktur Karl Theodors gelten kann, steht dahin. Das Bravourstück des frei wehenden Schleiers ist sehr beachtlich, wie überhaupt die kleine häßliche Person Charakter hat. Vergl. die bemalte Tänzerin, mit frei zurück wehendem Schleier, der Sammlung v. Pannwitz (Löwenmarke, Berliner Porzellan Ausstellung 1904, Nr. 880).

Aus der unlängst festgestellten Pfalz-Zweibrücker Fabrik der 70er Jahre stammt der Einsatz mit Essig- und Ölkännchen H. G. 5032, sowie der Milchgießer H. G. 5408. Beide verziert mit bunten Buketts und grünen Reliefblatt-Spitzen; am Rande lila. Von Kelsterbach, auf dessen Bedeutung zuerst C. A. v. Drach hinwies, ist eine unbemalte Lautenspielerin da (H. G. 6506), die nach O. v. Falke



(H. G. 5280)

(H. G. 5773)

(Jahresber. d. Kölner Kunstgewerbe-Vereins 1906) ein Nymphenburger Original von Bastelli wiederholt, früher in der Sammlung Habich. Als Arbeit Bastellis wäre noch zu nennen das gelassen tanzende Paar H. G. 6135, 6136, unbemalt, aus der Kollektion Hirth.

Ansbach-Bruckberg, die eigentliche Domäne der Porzellansammlung des German. Museums, ist bislang noch verhältnismäßig schwach vertreten. Frühe Sachen wie die beiden weißen Kännchen des Gewerbemuseums (VIII 1490, 1491) sind hier nicht vorhanden. Die große Salat-Terrine H. G. 5035, deren eisenrote Malerei (Buketts und verstreute Blumen) gut zu dem schönen crêmefarbigen Grundton steht, verdient hervorgehoben zu werden. Auf dem Deckel Hahn mit Henne. Der bunte Teller H. G. 6494, der ein ostasiatisches Original kopiert, erinnert daran, daß auch die ältere Fayencefabrik bedeutende Anleihen von China aufgenommen hatte. Die engen Beziehungen Ansbachs zu Berlin deutet der Teller mit „Reliefzierrat" H. G. 5409 an, der ein Berliner Muster nachahmt, und die Götter H. G. 6132, 6133 (Merkur und Venus) kranken auch an dieser etwas unglücklichen Verwandtschaft. Wenig ansprechende Beispiele der Königlich Berlinischen Figurenplastik, die bisweilen etwas stark an Seife erinnern, sind vorhanden, u. a. der Paris (H. G. 6507) aus der Zeit um 1775. Die zugehörige Venus fehlt. Wegely'sches Fabrikat ist der bunte, schwarz aufgezäumte Hahn (H. G. 5025*), auf dem Amor reitet mit blauem Frack und schwarzem Dreimaster. Das feine Gefieder ist außerordentlich scharfpinselig bemalt.

Eine hervorragend gute Vertretung hat Fulda gefunden durch die im Preiskurant 1786 mit dem Preis von 18 Gulden aufgeführte große Madonna Immaculata (H. G. 5314), die, in etwas anderen Farben, auch eine Zierde des Hamburger Museums darstellt (vgl. Jahresbericht 1905 des Museums für Kunst u. Gewerbe in Hamburg). Daneben — ein reizvoller Kontrast — ein kleines hochfrisiertes Dämchen mit grünem Pompadour und lila Rose (H. G. 5026). Die sehr pikant modellierte dritte Figur (H. G. 5773, Taf. VIII), wie die vorgenannten mit dem Kreuz gezeichnet, trägt erdbeerfarbenen Rock und lila gestreifte Kniehosen. Der Mantel und die Schuhe sind schwarz. Das gleiche Modell in Lachs, Türkis und Gelb als Harlekin, der vor einem Partner die Mütze zieht, war in der v. Pannwitzschen Sammlung. — Kassel schließt sich an mit einem unbemalten Rossebändiger, nach einer Sandsteingruppe der Au (H. G. 6509) Der hübsche Geigenspieler H. G. 4616 und das etwas spießbürgerlich ungelenke Paar H. G. 6497, 6498, aus einer Folge der Jahreszeiten, geben einen Begriff von der Produktion Limbachs. Aus Kloster Veilsdorf stammt ein Service (H. G. 5113—5130) mit Landschaften, die der Züricher Art zu vergleichen sind, ferner der sehr reizvolle Leuchter H. G. 6962, dessen Vorbild Direktor Brinckmann in einem französischen Ornamentstich (Entwurf für Silber) nachgewiesen hat. Ein Beispiel der kräftig schönen Blumenmalerei — der Stolz dieser vornehmsten der Thüringischen Manufakturen — steht noch aus.

Die bekannten Chinesen und die hausbackenen, aber gesunden Kinder von Höchst möchten hier weniger interessieren, es sei denn das zierliche Sommermädchen (H. G. 4071) und die liebliche kleine Primavera (H. G. 4070). Nur schwach wirken die kränklichen Gestalten Ludwigsburgs, das mit dem Schuppen-

service (H. G. 5131—5152) sonst nicht ungünstig abschneidet. Vielleicht ist es auch ungerecht, die sehr temperamentvollen Wiener Herkulesgruppen (H. G. 6578) mit den ähnlichen Modellen von Ludwigsburg zu vergleichen, die gegenüber dieser Verve doch ganz matt aussehen müßten. Noch fällt in dem Wiener Schrank ein Bottengruber (H. G. 5022) durch seine feine Malerei auf (Abb. im Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe und Altertümer II, Breslau 1902, S. 149). Ein Crêmeschälchen mit goldgehöhtem Schwarzlot und Eisenrot (H. G. 3671, vgl. 5653) hat G. Pazaurek als Arbeit Preußlers bestimmt. Unter H. G. 4679, 3629 besitzt das Museum in der Form und im Relief übereinstimmende Blattschälchen von rotem Böttgersteinzeug.

Wir müssen die kurze Übersicht schließen, ohne auf die Muttermanufaktur Meißen, die hier nichts wesentlich Neues bietet, näher eingegangen zu sein.[52]) Nur noch eine Bemerkung zu dem rotbraunen Böttgersteinzeug mit braunschwarzer Glasur, das im Germanischen Museum reichlich vorhanden ist, sowohl mit grober, schlecht haftender Bemalung, wie mit gutem Silber und sehr feinem Golddekor. Meißen, Plaue und Bayreuth werden als Fabrikationsorte genannt.[53]) Daß diese Ware auch in Ansbach hergestellt wurde, und zwar außerhalb der Manufaktur, beweist die folgende, vom 25. Februar 1743 datierte, Bittschrift des bereits oben erwähnten (Johann) Valentin Bontems, die auf dem Rathaus in Ansbach unter der Signatur Class. I, Tit. XXXII, Tom. IX[54]) aufbewahrt wird: „Durchlauchtigster Marggraf, gnädigster Fürst und Herr! — Von der Zeit, da ich den Anfang gemachet, das Braune Porcellain Geschirr mit Silber einzuschmelzen und solches hie und dar Beliebt zu machen, hauptsächlich aber nachdeme von Euer Hochfürstl. Durchlaucht auf Vielfältig mein unterthänigstes Suppliciren die hohe Gnade erlanget, solch Geschirr selbst Fabriciren zu dörffen, worzu unter göttlichem Beystand und mit meinen schweren Kosten die nöthige Einrichtung gemachet, haben sich nicht nur verschiedene Personen auffgeworfen, die das von denen Preissen[55]) erhandelte Geschirr in ziemlicher Menge durch einige hier und dar sitzende Porcellain-Mahler Lacquiren lassen und hernach, sowohl hier als anderwärts zu verschliessen gesuchet und anbey sich nicht geschemet haben, solches entweder vor meine Arbeit, oder wenigstens doch vor eingeschmelzt auszugeben, vorgefunden, sondern es hat sich sogar der ehemahlen Bey hiessig Herrschaftl. Fabrique und vor kurzer Zeit als Mahler Bey mir gestandene Meyer unterstanden nachdeme er währender Bey mir gehabter Condition mir eines und das andere abzusehen Gelegenheit gefunden, ohnangefragt und lediglich nach eigenem Gefallen ein Brenn Öfelein in seinem nechst mir Bewohnenden Quartier zuzulegen, und darinnen Braun Geschirr mit Silber einzuschmelzen, in welcher Arbeit er dato mit gutem Success Continuiret, und ob selbiges gleich nicht von gehöriger Güte und nach meiner Art Beschaffen, so weiss er jedoch sich aller Orten damit seinen Verschluss zu machen

52) Die goldmontierte Kanne H. G. 4852, Abb. 13 (das Weiß hat einen leichten Stich ins Grünliche) ist nach dem Urteil von Dr. E. Zimmermann nicht Meißener Fabrikat.

53) Ein Service (mit feinem Golddekor und mit einem Wappen: im rechten Feld ein Hirsch, im linken ein Pokal) im Gewerbe-Museum in Nürnberg hat die Goldmarke W.

54) Die Ermittelung dieses Aktenstücks verdanke ich dem Entgegenkommen des Herrn Bürgermeisters Rohmeder.

55) Plaue a. d. H.

und mittelst ohnerlaubter Entziehpraeoccuperirung meiner ihme Bekandt gewordenen Kundschaft einen grossen Nahrungs Abbruch Beyzufügen. . . . . habe dieses hierdurch unterthänigst ohnangezeigt nicht lassen und gehorsamst Bitten sollen, Euer Hochfürstl. Durchlaucht geruhen ermeldten Meyer sowohl die Inhibition dessen zu thun und ihn anweissen zu lassen, dass er sich gehörig in Condition und auf eine Fabrique Begeben solle, denen übrigen Porcellain Mahlern aber, die ausser und nach Verrichter ihrer ordentlichen arbeit sich unterfangen, dergleichen Braun Geschirr vor sich privatim zu lacquiren oder um den Lohn andern zu verarbeiten, welches hernach mit Übersetzung der Käufer vor eingeschmelzt herumgeführt und dadurch das ächte in Verachtung und Miß-Credit gesezet wird, aufladen zu lassen, dass sie sich dessen gleichfalls enthalten, Bey ihrem weißen Geschirr und dessen Tractament Verbleiben, dagegen mich bey Genuss des hierüber aus Hochfürstl. Höchster Milde erlangten Decreti ohngekränket lassen mögen. Hierüber und dessen gnädigster Manutenenz Bin in Unterthänigkeit gewärttig und Verharre mit profondestem Respect Euer Hochfürstl. Durchlaucht unterthänigster Johann Valentin Bontems. Onolzbach, den 25. Febr. 1743." Dem Gesuch wurde stattgegeben und die Verordnung dem Hermann Mayer publiziert. — Ein Krug vom Jahre 1742, mit Silberdekor, im Hamburgischen Museum, dürfte für Ansbach zunächst in Betracht kommen.

(H. G. 5609) Abb. 13.

ANMERKUNGEN ZUR HIRSCHVOGELFRAGE*

von

WALTER STENGEL

I. Das Wappen der Fayence-Eule v. J. 1540 ist versuchsweise auf das Überlinger Geschlecht der Kessenring bezogen worden. Das entsprechende Wappenbild in dem oberbadischen Geschlechterbuch von J. Kindler v. Knobloch (1899) unterscheidet sich jedoch von dem der Eule, insofern der Kesselring hier nach innen, dort nach außen offen steht. Ich habe nun den für Bürgermeister Jacob Kessenring (zur Belohnung von im Bauernkrieg geleisteten Diensten) durch Kaiser Karl V. i. J. 1528 ausgestellten Wappenbrief auf dem Rathaus in Überlingen verglichen. Dort stimmt das Detail mit dem der Eule überein. — Der Sohn des Bürgermeisters, Jacob Kessenring der jüngere, Doktor beider Rechte (er heiratete 1539), war der Röm. Majestät Ferdinand I. und nach deren Ableben Erzherzogs Ferdinandi zu Oesterreich Rat und Diener (nachträgliche Notiz auf demselben Wappenbrief). Im Jahre 1547 erhielt er als ein Zeichen besonderer kaiserlicher Gunst eine Wappenverbesserung (goldene Krone).

II. Das Wappen der Eule in Kaufbeuren (1543) ist nicht das der Stadt, sondern der kaiserliche Adler. Bezüglich der Bedeutung erklärte mir der Konservator der städtischen Sammlung in K., Herr Juwelier Haggenmiller, er habe immer geglaubt, daß die Eule ein kaiserliches Ehrengeschenk gewesen sei. Dieser Annahme, die auf einer Tradition beruhen dürfte, widerspricht die Herkunft des Stückes nicht. Die Eule stammt aus dem Besitz der Hörmann v. Guttenberg. Als Urbesitzer kommt Georg Hörmann in Betracht. Er war durch Reichtum und Bildung ausgezeichnet und hatte als Attaché des Kaufhauses der Fugger eine hervorragende Stellung. Im Jahre 1530 war ihm das Adelsdiplom verliehen worden. Seine Güter lagen in Tirol. Aus einer 1539 datierten Urkunde des Statthaltereiarchivs in Innsbruck (II. Jahrbuch d. Kunsthistor. S. des allerh. Kaiserhauses, No. 2141) ersehen wir, daß er damals zu der dortigen Regierung in Beziehung stand. — Über königlich-kaiserliche Ehrengeschenke des 16. Jahrh.[1] in Gestalt von Trinkgeschirren sind uns in den

*) Vgl. Mitteil. a. d. German. M. 1908. S. 22—33. Auf die hier angedeuteten Punkte werde ich in ausführlicherem Zusammenhang zurückkommen.

1) Unter den von Kaiser Ferdinand Beschenkten erscheint (1564) auch ein Otto von Neydegg. Jahrbuch VII 1971: „maister Mathesen Jamniczer Goldschmied zu giessung eindliff pfening kaiser Ferdinanden conterfehung, so dem herrn von Gera, Otto von Neydegg etc. di kais. mad. hochloblichister gedächtnus jedem zu geben verwilligt hat." Auf einer Burg Neidek fand sich wie erwähnt 1583 auch eine große Eule, aus Thon gebrannt.

Rechnungsbüchern des Hofzahlamts viele Belege erhalten. Es sei hier nur daran erinnert, daß Ferdinand I. den (Nürnberger) Maler Albrecht Glockenthon[2]) 1553 „beschäftigte, um zwei Trinkgläser mit vier Wappen herstellen zu lassen, die dann eine Silberfassung erhielten und zu einem Geschenke an zwei große Augsburger Kaufherren bestimmt waren". (Vgl. Lobmeyr, Die Glasindustrie, 1874, S. 110). Nach der Hofzahlamts-Rechnung 1553 Fol. 189' (= VII. Jahrbuch d. K.-S. d. allerh. K. No. 4875) waren es „irer Römisch Khgl. maj. wappen".

III. Die Fayence-Eule Sr. Exzellenz des Grafen Wilczek hatte, wie aus dem Katalog der Spezialausstellung von Krügen und krugartigen Gefäßen im österreichischen Museum in Wien (1881), S. 72, hervorgeht, auf dem heute leeren Schild ebenfalls den kaiserlichen Adler. Das Türkenmedaillon oben könnte darauf deuten, daß dieses Gefäß zu einem Gnadengeschenk für ritterliches Verhalten im Felde gegen die Türken bestimmt war. Vgl. Hofzahlamts-Rechnung 1556, Fol. 367' (= VII. Jahrbuch No. 4941): 1557 Jänner 15, Wien. In die Kammer König Maximilians II. wurden vierzehn silberne vergoldete Trinkgeschirre von „Khnorter und Sübenbürgischer arbait" eingeliefert, welche insgesamt als Gnadengeschenke für ritterliches Verhalten im Felde gegen die Türken bestimmt waren. Mehrere darunter werden in nachstehender Weise beschrieben: ein großer Kopf mit einem Deckel, geziert durch einen Kranz, darauf das Bild eines Ritters; ein Kopf mit einem Deckel, darauf ein Kaiserbildnis, u. s. w.

IV. Hofzahlamts-Rechnung 1568 Fol. 92' (= VII. Jahrb. No. 5112): 1568 Jänner 4. Für einen von Erhart Hipflkhofer, Bürger und Goldschmied zu Wien, gefertigten „silberen Kauzen" (Nachteule) von 2 Mark 6 Loth 3½ Quintel Wiener Gewicht, welcher als Bestgabe zu dem beabsichtigten kaiserlichen Freischießen bestimmt war, erscheinen 48 Gulden 35 Kreuzer 2 Pfennige in Ausgabe.

V. Die vorübergehend in Zürich gewesene und als nicht schweizerisches Erzeugnis von dort wieder abgestoßene, seitdem verschollene Fayence-Eule (Masner a. a. O.) zeigte ebenso wie das Breslauer Exemplar den Reichsadler nebst den Schilden der sieben Kurfürsten. — Die Stuttgarter Eule v. J. 1561, mit württembergischem Landeswappen auf der Brust, hat an den geöffneten Flügeln Wappenschilde wie das bei den Reichsadlergläsern der Fall ist.

VI. Der älteste bekannte Reichsadlerhumpen (Lobmeyr a. a. O. S. 106) trägt die Jahreszahl 1547. Er befindet sich in dem k. k. Schlosse Laxenburg und ist gewiß alter kaiserlicher Besitz. Es ist m. W. noch nicht der Versuch gemacht worden, dieses Glas (d. h. die Malerei) für eine Arbeit Hirschvogels in Anspruch zu nehmen. Und doch kommt H. hier sehr stark in Betracht. Gerade 1547 hat er mit Kaiser Karl V. persönlich konferiert. „H. mußte 1547 seinen Plan (der Stadt Wien) zuerst nach Prag zu König Ferdinand[3]), dann nach Augsburg zu Kaiser Karl V. bringen, zur Einsicht vorlegen und erläutern". (Bergau in Allgem. Deutsche Biogr. XII, 474). Aus dem folgenden Jahre hat sich im Oberkammeramt der Stadt Wien eine Rechnung erhalten, woraus unzweideutig hervorgeht, daß H. damals Hohlglas email-

2) Albrecht Glockenthon war Mündel von Veit Hirschvogel, dem Vater Augustins. Vgl. Zahn's Jahrb. f. Kunstw. II. S. 76.

3) Vgl. die Urkunde bei Joseph Bergmann, Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des Österreich. Kaiserstaates, Wien 1844, I. S. 294.

lierte: ..1548. Mer am 16. Sept. Dem Augustin Hirschvogel von wegen ettlich gemainer Stadtwappen die er gemacht. Nemlich in glöser geschmeltzt fünff. Inn die zwei Khöph so dem jungen Erzhertzogen Carolo vereret; auch in den Koph so Hern Salamanckha prautt auf Ir Hochzeitliche freid geschenckht worden —"[4]). Daß H. endlich die den Reichsadlerhumpen eigentümliche Darstellung (vgl. über die Bildquellen: Jahresber. 1906 des Hamburg. Mus. f. Kunst u. Gewerbe S. 90) wenigstens gekannt hat, verrät eine (wie ich aus stilistischen Gründen mit Bestimmtheit annehmen zu müssen glaube) von H. radierte Karte: Rhetiae Alpestris In Qua Tirolis Com. Descriptio (ein Exemplar im Kupferstichkabinet des G. M.: La 3780). Das einem Kreis einbeschriebene eigentliche Kartenbild liegt hier auf der Brust des Reichsadlers, dessen Flügelfedern mit einigen kleinen Wappenschilden bedeckt sind.

VII. Der in den Nürnberger Urkunden gebrauchte Ausdruck ..(die venetianische arbeit mit dem schmelzen und) glaswerk" scheint zunächst gleichbedeutend mit Hohlglas zu sein: in einer Urkunde v. J. 1553 (= V. Jahrb. d. K.-S. d. a. K., No. 4215) werden sogar Scheiben, Glasmalereien für eine Kirche in Linz, ..geschmeltzt glaswerch" genannt. ..Glaswerk" ist aber auch in der Bedeutung = glasierte Töpferware nachweisbar. Ich finde es so in einer 1538 datierten Hafnerordnung von Memmingen im Stadtarchiv in Memmingen (Schublade 457, I): ..Vonn mayster stucken. Item welcher haffner hinfüro alhie Mayst werden will der soll dise nachbenannte Mayststück machen. Namlich ein achtegketten Ofen mit dreyen sembssen und ein sinwellin (runden) ofen mit ainem gefiertten kastenn und was er für modell dartzu braucht die soll er selbs all machen. Dessgleichen soll er auch in sonnderheyt ainen hafen machen der zehen mass fassen mug unnd denn markt mit guttem geschier alss mit g l a s s w e r c k und mit allenn anndern dingen so ain Mayster haben sol besetzenn. Unnd umb dise stück alle soll ain yeder Mayster annloben das er dieselben selbs mit seinen hennden unnd kein annderer gemacht hab. . . . . Auch soll fürohin kainer kein hafen weyssen noch hauben die uff die Frickenhausser artt gemacht werden sonnder denn hafen brennen wie die erdenn ir selbs ist unnd sunst sol man auch kainerley gschirr hauben mann welss den verglessen".

VIII. Warum Hirschvogel 1536 (Anfang August) Nürnberg verläßt und das entlegene Laibach[5]) als künftigen Wohnort (oder doch als Standquartier) wählt, wird durch seine spätere kartographische Tätigkeit nicht zureichend erklärt. Eine in der Sammlung von Auszügen aus dem k. und k. Reichs-Finanzarchiv im V. Jahrbuch d. K.-S. d. allerh. Kaiserhauses (1887) versteckte Urkunde (No. 4473), die sich wie ein Kommentar zu der vielerörterten Neudörfferstelle liest, scheint das Rätsel zu lösen:

1534 October 20. Wien. König Ferdinand I. ertheilt dem Peter Reicher, Bürger zu Laibach, auf dessen Bitte die Bewilligung, ..das plei zu pulfer zu prennen und daraus die schönnen saubern und wollgezierten gemalten scutelln, khrueg und ander dergleichn geshier, wie man dieselben zu Venedig zu machen phligt, in unsern landen und gebieten, nämblichen zu Triest oder ander orten nahend bei dem meer machen zu lassen, dieselben auch allenthalben in und aus unsern landen verfüern,

4) Bergmann, a. a. O.

5) Vgl. Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, S. 309 Anm.

verkaufen und vertreiben" zu dürfen, „doch gegen bezallung der meut, zöll und anders, so gewöndlich darvon zu thain geburt". In Anbetracht seiner gemachten Ausgaben, „so ime in anfang auf die verlegung solchs pulfermachen mit bestellung der maister und in ander weg auflaufen wierdet", ertheilt er ihm die besondere Gnade, „das innerhalb zehen jaren in zwainzig meilen wegs weit und preit, der enden er solch arbait machen lässt, sonst niemands allain ime angezaigt pulfer zu prennen oder dergleichen gattung machen ze lassen" zugelassen werden solle.

Also ist Hirschvogel als „Meister" d. h. als Majolikamaler von Peter Reicher nach L. engagiert worden? — Man könnte einwenden, daß der Laibacher Betrieb sich vielleicht gar nicht mit der Fabrikation von Majoliken beschäftigte[6]), sondern emaillierte Kupferwaren in der Art der sogenannten venetianischen herstellte. Das einzige Datum, das wir in dieser Gattung kennen, auf einem Stück aus der Sammlung Gustav v. Rothschild (vgl. Labarte, Histoire des arts industriels 1875 III, p. 231) ist aber sehr viel früher: 1502. Solches Emailgeschirr dürfte 1534 kaum mehr ein moderner Artikel gewesen sein. Es ist doch wohl bei den saubern scutelln an breitrandige Wappenteller u. s. w. aus der von uns nach Pazaureks Vorgang schon indirekt zu Hirschvogel in Beziehung gesetzten österreichischen Gruppe zu denken. Das in der erwähnten späteren Marke (Jännicke M. V. 247) enthaltene R würde der Annahme nicht entgegenstehen. Sonderbar bleibt allerdings, daß von den Bestandteilen des Glasurpulvers das Blei und nicht der Zinnzusatz genannt ist. Aber diese Verallgemeinerung kann auf einem Irrtum der in technischen Fragen schwerlich bewanderten Kanzlei beruhen, wenn nicht gar der Fabrikant selbst in seiner Zuschrift, um sein Geheimnis zu verschleiern, sich so ausgedrückt hatte. — Peter Reicher mochte Hirschvogel zunächst auf die Dauer seines Privilegs verpflichtet haben. Jedenfalls fällt mit dieser die Zeit von H.'s Aufenthalt in L. ungefähr zusammen.

IX. 1543 ist H. wieder in Nürnberg und veröffentlicht seine Zirkelkunde. Das, wie es im Vorwort heißt, zum Dienste der freien Kunst wie des Kunstgewerbes („vielen Künstlern, fürnemblich den Mahlern, Bildhauern, Goldtschmieden, Seydenstickern, Steinmezen, Schreinern und auch allen andern") bestimmte Werkchen[7]), dessen Illustrationen zum großen Teile Kreiskonstruktionen darstellen, ist „Nürnberg den ersten April Anno 1543" datiert. Das Titelblatt zeigt einen Polyeder, der von dem Spruch „Spero Fortune Regressum" (Ich hoffe des Glückes Wiederkehr) kreisförmig umschrieben ist. Auf dem Polyeder sitzt eine Eule: Wie ein Resultat von Hirschvogels Besuch in Nürnberg 1543 erscheinen im folgenden Jahre — gleichsam eine keramische Nutzanwendung der „Geometrie" — die von uns der Nickel'schen[8]) Werkstatt zugewiesenen Ringflaschen.

6) Daß es sich etwa gar um Glasfabrikation handeln könnte, ist ausgeschlossen. Man vergleiche den Wortlaut der gleichzeitigen Urkunden (II. Jahrb. d. K. S. d. allerh. K.) betreffs Wolfgang Vitls Fabrikation von venetianischem Glas in Hall. Eine Glashütte bestand damals auch in Laibach. Als Besitzer derselben erscheinen im August 1534 Veit Kissl und Hans Weilheimer. (a. a. O. Nr. 1969).

7) Vgl. Bibliothek des German. Mus. Nr. 38, 796.

8) Der erwähnte Nürnberger Goldschmied Balthasar Nickel war (1546) Hoflieferant Ferdinands I. Vgl. VII. Jahrbuch Nr. 4805, 4806.

X. Das Datum 1544 steht auch auf einem Albarello im städtischem Museum in Ulm, auf den mich Max Sauerlandt aufmerksam machte mit Rücksicht auf die Möglichkeit eines schwäbischen Ursprungs der ganzen Gruppe. Über die Provenienz dieses kleinen Topfes, der mir nach Technik[9]) und Dekor durchaus mit den Eulen, Ringflaschen u. s. w. zusammenzugehören scheint, konnte ich nur noch folgendes ermitteln. Das Stück kam 1850 an den Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben als Geschenk eines Vereinsmitgliedes, des Münstermeßners Kast (vgl. Verhandlungen des Vereins u. s. w., VII. Bericht, Ulm 1850, S. 15). Die Witwe des Geschenkgebers, die noch, in Reutlingen, lebt, gab mir die Auskunft: „Mein sel. Mann hat mir über die Existenz dieses Glases (gemeint ist der Albarello) gesprochen. Es wurde sehr wahrscheinlich auf dem alten Markte (in Ulm) erworben. Von den Verkäuflern, bei denen man es vielleicht hätte erfahren können, lebt aus selbiger Zeit niemand mehr".

XI. Es wäre trotz gewisser Bedenken dringend zu wünschen, daß einmal eine Leihausstellung „Cisalpine Fayencen des 16.—¼17. Jahrh." zustande käme, wenn auch nur für wenige Tage. Denn nur durch den unmittelbaren Vergleich können die schwebenden Fragen ernstlich beantwortet werden.

9) Der Hamburger Teller (m. weibl. Brustbild wie der Albarello) ist, wie ich jetzt sehe, der in Nürnberg „gefundenen" Schüssel von 1593 (vgl. Essenwein a. a. O., wo zwischen „gefunden" und „von [hiesigen] Händlern erworben" unterschieden wird) technisch (Rückseite) sehr ähnlich

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

W. M. Schmid, Altertümer des bürgerlichen und Strafrechts, insbesondere Folter- und Strafwerkzeuge des Bayerischen Nationalmuseums. 1908. (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. VII. Band.)

Dem Bestreben, die Schätze des Bayerischen Nationalmuseums der Wissenschaft und der Allgemeinheit nutzbar zu machen, verdanken wir diesen Katalog. Schmids Arbeit löst den alten Führer von K. A. Bierdimpfl (1882) ab, ist aber in jeder Beziehung eine neue und selbständige Durchforschung des Gebietes, die auch äußerlich in einem viel stattlicheren, reich mit Bildern geschmückten Gewande erscheint.

Der Verfasser beginnt mit einer kurzen, vielleicht etwas gar zu knappen Skizze des germanischen Rechtswesens. Größere Ausführlichkeit hätte ihm hier die Scheidung gemeingermanischer und frühmittelalterlicher Institutionen erleichtert, ja geradezu an die Hand gegeben, z. B. hinsichtlich des Gottesurteils, dessen Wesen in der germanischen Zeit ein anderes war als in der fränkischen und nachfränkischen, oder in der Frage der Verstümmelung, die die Urzeit nicht kennt und die erst unter dem mildernden Einfluß der Kirche als gelegentliche Ablösung des Todesurteils aufkommt. — Weiterhin verfolgt Schmid die Aufzeichnung der einzelnen Stammesrechte im 13. Jahrh. bis zur Bamberger Halsgerichtsordnung von 1507 und der auf ihr fußenden Constitutio Criminalis Carolina von 1533, und mit Recht betont er, daß bereits in den ältesten Sammlungen sich Spuren des römischen Rechts finden, das auf dem Wege des kanonischen Prozesses sich langsam Boden eroberte. Die Aufzeichnung der Stammesrechte bedeutete nochmals ein energisches Zusammenraffen der germanischen Rechtsbegriffe, aber im Grunde bezeugen systematische Sammlungen doch immer, daß etwas verloren geht. So war es im 9. Jahrhundert, als Karl der Große die absterbenden Heldenlieder aufschreiben ließ, so im 14., als die großen Sammelhandschriften des Minnesangs entstanden, und so war es auch im 13., als Eike von Repgow den Sachsenspiegel schrieb. Die eigentliche Zeit des sieghaften Eindringens des römischen Rechtes ist aber erst das 15. Jahrhundert: der Boden ist ihm bereitet durch das kanonische Recht; dem Volk ist es willkommen, da es die Standesunterschiede aufhebt und durch einen geschulten Richterstand eine gleichmäßige Ausübung gewährleistet; dem Richter selber geht es mehr an die Hand, da es detailliert fertig ist und nicht erst „gefunden" zu werden braucht; und zu dem allem gesellte sich bald die Autorität, mit der die wiederaufsteigende Antike die Gemüter umfing.

Mit dem römischen Recht aber drang ein unheimlicher Gast in das deutsche Gericht ein, und das führt Schmid auf sein eigentliches Thema: die Folter. In sehr beschränktem Maß scheint sie bereits den Germanen geläufig gewesen zu sein, als Prügelstrafe, gegenüber dem Unfreien. Ihre furchtbare Entwicklung beginnt aber erst mit dem 14. und 15. Jahrhundert und sie erreicht ihren Höhepunkt in dem in jeder Beziehung maßlosen 17. Jahrhundert. Die beiden aus dem Kriegstumult geborenen Romane, der Simplicius Simplicissimus und der Philander von Sittewalt, bewahren das grausame Abbild jener Zeit. Milderung brachte hier erst das kluge 18. Jahrhundert, allen voran Preußen, dessen König 1740 die Folter abschaffte; Bayern folgte erst 1806.

Schmid berichtet in kurzer, aber sehr instruktiver Weise über die verschiedenen Arten der Tortur, und geht dann auf die „Lebensstrafen" über, die bei schweren Verbrechen stets mit Foltern verbunden wurden. Leichtere Vergehen wurden mit „Leibesstrafen" geahndet und in ihnen suchte die mittelalterliche Rechtspflege, von einem starken Wirklichkeitssinn geleitet, überall das Glied zu treffen, mit dem gesündigt war: der Gotteslästerer verlor die Zunge, der Dieb die

Hand, der Meineidige die Schwurfinger. Dieser Zug nach dem Symbolischen hat in das Kapitel der „Ehrenstrafen" denn auch einiges gebracht, was uns die mittelalterliche Rechtspflege in hellerem, oft genug humoristischen Lichte erscheinen läßt; so die Schandlarven, die dem Delinquenten, während er am Pranger stand oder durch die Straßen geführt wurde, vors Gesicht gebunden wurden. In ihrer fabelhaft grotesken Bemalung und Ausstattung mit Teufelshörnern, Hängezungen und Schweinsrüsseln waren sie „gewissermaßen eine Projektion der Gesinnung des Verbrechers, ein Bild seines Vergehens, das manchmal eigens beigeschrieben wurde." — Mit einem kurzen Blick auf den ehrlosen, aber einträglichen Stand des Henkers, dem erst das Zeitalter der französischen Revolution seine Bürgerrechte zurückgab, und auf die Hexenprozesse, die in Bayern eine verhältnismäßig geringe Rolle gespielt haben, schließt der Verfasser seine inhaltreiche Einleitung.

Der Hauptteil des Katalogs dient der Beschreibung der Objekte selber. Folterinstrumente, Strafwerkzeuge, Gesetzbücher u. s. w. in Druck und Handschrift, Tatbestandszeichen, Rechtssymbole, klösterliche Bußgeräte und Keuschheitsgürtel werden kurz beschrieben und, was bei den Münchner Katalogen jetzt in so dankenswerter Weise in den Vordergrund tritt, durch zahlreiche Abbildungen vor Augen geführt. Den Beschluß des instruktiven Büchleins bildet ein Verzeichnis der Waffenschmiedsmarken, die auf den Richtschwertern der Sammlung vorkommen.

H. Stierling.

Dr. Max Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts. Mit 38 Abbildungen. München 1907. Verlag von Georg D. W. Callwey.

Ein wenig bearbeitetes Gebiet der Kunstgeschichte wird hier mit Energie und gutem Erfolg in Angriff genommen. Der Verfasser konstruiert sich zunächst die Methode der Untersuchung und wendet sie konsequent an. Er geht dabei vom Wesen des Porträts aus. „Das Wesen des Porträts ist die Ähnlichkeit, die Übereinstimmung zwischen Original und Abbild in Merkmalen." Leider ist dieser Satz, so allgemein aufgestellt, nicht richtig. Ähnlichkeit ist eine Grundforderung, welche an jedes gute Porträt gestellt werden muß, aber sie erschöpft nicht dessen Wesen. Gerade die höchsten Leistungen der Porträtkunst gehen über die objektiv richtige Wiedergabe der Formen hinaus, sie suchen die Individualität durch Konzentration und Modifikation der Formen bestimmter und lebendiger darzustellen als dies in noch so genauer Wiedergabe der äußeren Formen möglich wäre. Paradox ausgedrückt kann man sagen, ein Porträt kann einem Menschen ähnlicher sein, als sein eigenes Gesicht. Andererseits können stilistische Bedingungen oder stilistische Moden den Ähnlichkeitsgehalt des Porträts nach der negativen Seite beeinflussen, so daß das Individuelle gegenüber dem Typischen oder Konventionellen zurücktritt. In beiden Fällen können Werke entstehen, welche nicht nur als Kunstwerke, sondern als Porträts sehr hoch, ja höher stehen, als solche, welche die äußeren Formen ganz exakt wiedergeben. Tizian und Rigaud sind größere Porträtisten als Denner. Auch die weitere Definition von Ähnlichkeit als Übereinstimmung von Original und Abbild in Merkmalen ist unzureichend. Kemmerich wird auf sie durch die Beobachtung geführt, daß in den Anfängen des Porträts erst ein oder wenige Merkmale gegeben werden. Aber ein Porträt kann alle einzelnen Gesichtsteile richtig wiedergeben und doch der Forderung der Ähnlichkeit nur wenig entsprechen, wenn die Teile nicht in richtigem Verhältnis und in richtiger gegenseitiger Lage stehen. Das Porträt ist nicht eine Summe von Merkmalen, sondern, wenn das mathematische Bild beibehalten werden soll, ein Integral. Eine Untersuchung, welche das Wesen des Porträts in die Ähnlichkeit verlegt und Merkmale addiert, läuft Gefahr, im Ikonographischen stecken zu bleiben.

Kemmerich ist dieser Gefahr nicht ganz entgangen. Seine Methode leistet Gutes für die Untersuchung der Anfänge der Bildniskunst, sie wird auf deren Höhe versagen. Denn wenn er meint, in den Zeiten der Reife komme es im Gegensatz zu den Frühzeiten darauf an, die konventionellen, nicht individuell beobachteten oder nach einem Schönheitsideal verbesserten Momente hervorzuheben, so wird sich zeigen, daß damit nicht sehr weit zu kommen ist. Kemmerichs Bestreben geht dahin, das Porträt aus der Sphäre der ästhetischen Schönrednerei zu befreien und annähernd exakter Messung zu unterziehen. Ich fürchte, die künstlerische Seite der Aufgabe kommt dabei zu kurz.

Dies zur Begründung meiner abweichenden Grundauffassung. Lassen wir sie in der Folge bei Seite und sehen was der Autor mit seiner Untersuchung erreicht.

Wichtig ist zunächst der Nachweis, daß die Anfänge individueller Menschendarstellung bis in die primitivsten Kunststufen zurückgehen. Diese primitiven Zeichner begnügen sich allerdings mit der formal mangelhaften Andeutung eines oder weniger äußerlicher Merkmale, während die Gesamterscheinung dem Urbild in keiner Weise entspricht, und man mag mit Recht Bedenken tragen, solche Darstellungen als Porträts zu betrachten, aber den Keim, aus welchem das Porträt erwächst, enthalten sie gewiß.

Für die Anfänge der Bildniskunst bei den germanischen Völkern wäre mehr als geschehen ist zu beachten gewesen, daß sie nicht autochton, sondern in hohem Grade von der byzantinischen Kunst abhängig ist, und daß gerade die Herrscherbilder diese Abhängigkeit in formaler und technischer Hinsicht am deutlichsten zur Schau tragen. Die eingehendere Berücksichtigung dieses Verhältnisses hätte die Erklärung für die auffallende Tatsache ergeben, daß die Porträtfähigkeit von den Zeiten der Karolinger zu denen der Salier nicht zu-, sondern abnimmt.

In sehr gründlichen Einzeluntersuchungen führt Kemmerich den Nachweis, daß die Fähigkeit, eine Person charakteristisch darzustellen, schon in der karolingischen Zeit vorhanden war. Die Charakteristik ist nicht eindringend, genügt aber, um die Person objektiv kenntlich zu machen, nicht allein durch die Wiedergabe einzelner Merkmale, sondern auch durch deren annähernd richtige Kombination. Unter den Ottonen und noch unter Heinrich II. bleibt die Bildniskunst ziemlich auf gleicher Höhe. Es ist die Zeit engen Zusammenhangs der abendländischen Kunst mit der byzantinischen. Diese Abhängigkeit gewährt eine gewisse Höhe des technischen Könnens, zu dem schulmäßig erlernten treten eigene Beobachtungen. Mit dem Nachlassen der byzantinischen Tradition um die Mitte des 11. Jahrhunderts tritt ein Rückgang auch der Porträtfähigkeit ein, der wohl weniger eine Folge oberflächlicherer Beobachtung als geringeren technischen Könnens ist. Im 12. Jahrhundert folgt ein erneuter Aufschwung der Malerei. Die Tradition ist nicht abgerissen, aber sie tritt gegenüber dem eigenen Können zurück, eine selbständige deutsche Kunst ist erwacht. In der Buchmalerei setzt ein neuer zeichnerischer Stil ein. Die dieser Stilepoche angehörigen Porträts zeigen schon eine achtenswerte Kraft der Individualisierung, aber eine volle Porträtmäßigkeit wird noch nicht erreicht.

Mit dem Beginne des 13. Jahrhunderts schließen Kemmerichs Untersuchungen. Ihr wichtigstes Ergebnis ist, daß das Bestreben und die Fähigkeit, das Bild eines Menschen individuell zu gestalten, wenn auch in beschränktem Maße, schon in den frühesten Zeiten der deutschen Kunst vorhanden ist. Eine Fülle von Beobachtungen über die Ansprüche, welche zu verschiedenen Zeiten an ein Porträt gestellt werden, über die Reihenfolge, in welcher die Merkmale beobachtet und wiedergegeben werden u. a. ist da und dort eingestreut. Es ist eine sichere Grundlage geschaffen, auf der weiter gebaut werden kann. Möge die verdienstvolle Arbeit bald eine Fortsetzung finden. Bezold.

Geschichte der Familie Vogtherr im Lichte des Kulturlebens. Herausgegeben von Dr. Friedrich Vogtherr, Kgl. Bezirksamtsassessor. Zweite vermehrte und illustrierte Auflage. Ansbach, Kommissionsverlag von Fr. Seybold's Buchhandlung. 1908. 175 S. 8.

Schon als Student war Dr. Vogtherr, angeregt durch eine bekannte Äußerung W. H. Riehls, der Geschichte seiner Familie nachgegangen und ein Büchlein, das er 1892 als „Chronik der Familie Vogtherr" im Selbstverlag erscheinen ließ, hatte bereits eine erstaunliche Menge gesicherten Materials unter Dach bringen können. Diese Chronik wurde zur Grundlage für weitere Forschungen, die im Laufe der Jahre aus dem bescheidenen Buche von damals ein fast völlig neues werden ließen. Verfasser wie Verleger haben ein Übriges getan, so daß bereits beim Durchblättern dieser 2. Auflage das Interesse und ein gewisses Behagen auch bei dem erwacht, dem die „Genealogia Vogtherorum" das nicht bedeuten kann, was sie ihrem pietätvollen Erneuerer geworden ist. Dieser wird es keinem verübeln, wenn er die mannigfachen Verzweigungen und Verästelungen des Stammes nicht mit solcher gespannter Aufmerksamkeit zu verfolgen vermag wie der getreue Chronist des eigenen Geschlechts es tut. Erwarten aber darf er, daß wir gerade an dieser Familiengeschichte nicht zu rasch vorübergehen. Finden sich doch unter den Ahnen dieses Geschlechts, inmitten der natürlicherweise vorhandenen Menge von Gestalten mehr alltäglichen Gepräges eine auffallend

große Zahl überragender Persönlichkeiten, deren Schaffen und Wirken auch unserer Zeit unverloren ist. Der Fleiß des Familienforschers hat nicht geruht, bis die nachgedunkelten Bilder wieder durchaus in alter Frische vor Augen standen. Ein paar wirkliche Charakterköpfe sind darunter: Da ist der Stammvater der Vogtherrn, der geb. Häller und spätere kampfgemute „Reformator von Feuchtwangen" Georg V. (1487—1539), dann der 1536 verstorbene Hofaugenarzt des Augsburger Bischofs Christoph v. Stadion, Bartholomäus V., vor allem aber der bekannte Straßburger Maler, Formenschneider, Buchdrucker, Augenarzt und Dichter Heinrich Vogtherr der Ältere (1490—1556, des gen. Georgs jüngerer Bruder). Ihm ist die ausführliche Biographie auf S. 60—82 gewidmet. Beigegebene Kunstbeilagen (S. 62/63 ff.) geben Proben von dem künstlerischen Schaffen dieses Meisters. In des Vaters Fußstapfen folgte sein gleichnamiger Sohn (1513 bis 1568). Auch ein Enkel, Hans Jakob und ein Urenkel Johannes sind Maler (in Ingolstadt) geworden. Ein anderer bemerkenswerter Künstler aus der Vogtherrschen Familie ist der Augsburger Goldschmied und Kupferstecher Clemens Vogtherr (1608—1687), über den S. 57 ff. das über ihn bekannt Gewordene zusammengestellt wird.

Das Buch, das — ein Hauptvorzug — bestrebt ist, die Beziehungen des Einzelnen zu der Gedankenwelt und den Geschehnissen seiner Zeit nirgends außer Acht zu lassen, weiß noch von vielen interessanten Trägern des Namens zu berichten. Wir müssen aber auf ein weiteres Herausheben verzichten und im übrigen auf das Werkchen selbst verweisen.

Auf schwankendem Boden bewegte sich der Verfasser mit seinen Aufstellungen über die adelige Abkunft der bürgerlichen Familie Vogtherr als vorgeblicher Nachkommen der Herren v. Vogtsberg (Schloß Vogtsberg bei Plauen i. V.). Dr. Vogtherr scheint tatsächlich überzeugt von der Echtheit einer Jahrhunderte lang weitergegebenen Überlieferung, die er, was menschlich wohl begreiflich, nicht gerne über Bord werfen wollte. Allein der Versuch, den Vogtherrschen Stammbaum an jenes plötzlich vom Schauplatz der urkundlichen Geschichte abtretende Geschlecht zu knüpfen, gewinnt kaum an Wahrscheinlichkeit durch den Nachweis, daß schon im 17. Jahrhundert (das in solchen Dingen ebenso erfinderisch wie leichtgläubig war) Glieder der Familie mit diesen Vorstellungen sich getragen haben. Ernsthafte Betrachtung muß sich vielmehr sagen, daß nicht ein Fädlein wirklichen genealogischen Zusammenhangs das Diesseits geschichtlich begründeter Aufstellungen und ein Jenseits familiengeschichtlicher Spekulationen verbindet.

Im übrigen verdient das fleißige Buch, das viel mehr bietet, als der Titel einer Familienchronik erwarten läßt, alles Lob. H. H.

Wallfahrts-, Bruderschafts- und Weihe-Medaillen der gefürsteten Grafschaft Tirol und Vorarlberg. Von A. M. Pachinger. Wien, 1908. Verlag Dr. Rud. Ludwig. XII und 69 Seiten. gr. 8. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 4 Abbildungen im Texte.

Wallfahrts-, Bruderschafts- und Gnaden-Medaillen des Herzogtums Salzburgs. Von A. M. Pachinger. Wien, 1908. Verlag Dr. Rud. Ludwig. XIII und 61 Seiten. gr. 8. Mit 6 Lichtdrucktafeln.

Die beiden Arbeiten des bekannten Linzer Sammlers A. M. Pachinger wenden sich einem Spezialgebiet zu, das bisher von den Medaillensammlern und -kennern wenig gepflegt wurde, und sie zeigen, daß in der Tat die Weihmedaille, dies „jüngste Stiefkind der Numismatik", eine liebevollere und eingehendere Behandlung verdient, als ihr bisher zuteil geworden ist.

Kaum 50 Jahre sind vergangen, seit J. P. Beierlein mit seinen „Münzen der bayerischen Klöster, Kirchen, Wallfahrtsorte" die wissenschaftliche Beschäftigung mit den religiösen Medaillen als einen eigenen Zweig der Numismatik ins Leben rief und damit gleichzeitig eine reiche und nachhaltige Anregung für die Sammlertätigkeit gab. In der Folge entwickelte sich eine, wenn auch nicht umfassende, so doch immerhin wertvolle Spezialliteratur, aus der vornehmlich des Augsburgers J. M. Friesenegger treffliches Werk über die Ulrichskreuze hervorgehoben sei. A. M. Pachinger, derzeit wohl der beste Kenner dieser Medaillengattung, ist, wohl indirekt, ein Schüler Beierleins; er hat seine ihm aus einer bewunderungswürdigen Sammlertätigkeit erwachsenen Kenntnisse durch eine interessante, später durch einen Nachtrag vervollständigte Abhandlung über die Arbeiten von Peter und Paul Seel der Allgemeinheit zugänglich gemacht, der rasch ein umfassender Nachtrag zu den Werken Beierleins und seines Nachfolgers Friedrich Och über die kirchlichen Medaillen Bayerns folgte. Aus seiner eigentlichen Domäne, der Weihmedaille der

österreichischen Kronländer, gab er zuerst ein Bändchen „Wallfahrts- und Weihe-Münzen des Erzherzogtums Österreich ob der Ems", das 1904 erschien.

Wie aus den älteren Arbeiten Pachingers, so strömt auch aus den beiden vorliegenden Abhandlungen eine reiche Fülle neuen Materials; sie bieten trotz ihrer topographischen Begrenzung einen überaus klaren und interessanten Überblick über eine Kulturerscheinung, deren Eigenart Pachinger in den die Kataloge einleitenden und schließenden Worten trefflich gekennzeichnet hat: es ist das kulturelle Moment, nicht das künstlerische – denn künstlerisch sind dies Erzeugnisse von wenigen Ausnahmen abgesehen, meist unbedeutend und unbefriedigend —, das den Wert der Weihmungen ausmacht. Ebenso verdienen Pachingers äußerst prägnant und genaue katalogisierende Beschr ibungen der einzelnen Stücke, nicht minder aber auch seine historisch-topographischten Angaben alle Anerkennung. Auch die guten Reproduktionen in Originalgröße, die den Wert der Bücher für vergleichende Studien erhöhen, seien rühmend erwähnt. Hoffentlich verwirklicht sich bald Pachingers Absicht, eine vollständige Zusammenstellung aller derartiger Medaillen von Österreich-Ungarn zu bringen. Dr. W. Josephi.

NEUENTDECKTE ARBEITEN VON VEIT STOSS.

Von Dr. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Mit 2 Tafeln.)

1. Das Verkündigungsrelief in Langenzenn.

In der entwicklungsmäßigen Darstellung der künstlerischen Tätigkeit des Nürnberger Bildschnitzers Veit Stoß, wie sie Berthold Daun in seinen beiden Arbeiten über den Meister[1]) unternommen, klafft eine bislang noch nicht geschlossene Lücke, welche den Zeitraum zwischen den Jahren 1507—08 und 1517—18, mithin ein volles Dezennium umfaßt. Es war Daun nicht gelungen, für diese doch immerhin beträchtliche Spanne Zeit geschichtlich beglaubigte, bezeichnete oder datierte Werke des Künstlers nachzuweisen. Und doch spielen zehn Jahre in dem psychologischen Fortschreiten eines bedeutenden Meisters eine Rolle, in Sonderheit aber bei Veit Stoß, der namentlich in seiner späteren Schaffensperiode deutlich fühlbare starke Wandlungen durchmachte. Sie beginnen beim Schwabacher Hochaltar und finden ihren konkretesten Ausdruck in dem ehemaligen Hochaltar der oberen Pfarrkirche zu Bamberg, der gleichzeitig ihren Abschluß bezeichnet. Diese Lücke mit einer bezeichneten und datierten Arbeit ausfüllen, ist darum nicht gleichbedeutend mit einer bloßen Erweiterung des bislang bekannten Denkmälerbestandes, sondern schließt zugleich einen willkommenen Beitrag zur Klärung des Wesens der späteren Kunst des Veit Stoß in sich. Wenn mir heute eine Vermehrung seines Werkes in diesem Sinne möglich ist, so verdanke ich dies einer Entdeckung, die ich unlängst bei einem Besuche der Stadtpfarrkirche zu Langenzenn in Mittelfranken machte. Ich fand dort in der südöstlichen Ecke des nördlichen Seitenschiffes, eingefügt in das größere Mittelstück eines der Wand vorgebauten, in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts von J. Schiemer aus Nürnberg renovierten Sakramentshäuschens, ein in Sandstein gearbeitetes Verkündigungsrelief, das mich auf den ersten Blick als der Art des Veit Stoß auf das engste verwandt anmutete. Eine nähere Prüfung förderte die Jahrzahl 1513 und schließlich auch das Zeichen des Meisters zutage.

Der heutige Standort des Reliefs ist nicht der ursprüngliche. Früher soll es an einem der Rundpfeiler der Kirche seinen Platz gehabt haben. Seine Form fände dadurch eine ungezwungene Erklärung, sitzt es doch nicht mit gerader Stirnfläche in

1) Berthold Daun, Beiträge zur Stoß-Forschung. Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann. 1903; Künstler-Monographien von H. Knackfuß. Bd. LXXXI: Veit Stoß von Berthold Daun. 1906. Ich bezeichne der Kürze halber das erstgenannte Werk: Daun, Beiträge, das letztgenannte: Daun, Künstler-Monographie.

der Mauer, sondern tritt es vielmehr als Abschnitt eines Kreissegments um 8,5 cm aus der Wandflucht heraus, in Dreiviertelplastik aus einem 0,81 m hohen und 0,61 m breiten Block grauen Sandsteins gearbeitet. Schon ein flüchtiger Blick lehrt, daß es zu seiner Umrahmung nicht in organischer Beziehung steht. Diese hat die Form eines spätgotischen Architekturaufbaues, der von Strebepfeilern begleitet und von einem hohen Wimperg mit freiragenden Fialen beiderseits bekrönt wird. Der Scheitel der Nische enthält unmittelbar oberhalb unseres Reliefs in plastischer Arbeit über einem Kreuznimbus das Haupt Christi.

Die Reliefplatte wird durch ein in seinem oberen Teil freistehendes Säulchen in zwei Hälften geteilt, die beide im flachen Rundbogen geschlossen sind. Die linke ist durch das herabhängende Gewölbe als Innenraum charakterisiert, während die rechte den Abschnitt unmittelbar vor dem Hause in sich begreift. Durch die zwiefache Anwendung des Rundbogens, der ja im rechten Teil ebenso gut hätte fehlen können, dessen der Meister aber aus rein künstlerischen Gesichtspunkten bedurfte, wurde eine äußerst harmonische Abrundung des Ganzen erzielt. Die Hälften sind nicht gleich. Die linke übertrifft die rechte an Breite.

In der linken Hälfte nun, in dem als Zimmer gedachten Raum, kniet dicht neben der abschließenden Laibung die Jungfrau Maria (Taf. IX). Sie ist dem Beschauer fast en face zugewandt. Ein um den Oberkörper enganschließendes, um die Hüften energisch gegürtetes Gewand umhüllt den Körper. Über ihm lagert der weite Mantel, der auf den Schultern glatt aufruht, um sich nach unten zu kühn gedrehten, jedoch großzügig angelegten Windungen zu entwickeln. Nach rechts hin flutet er in der für Veit Stoß so bezeichnenden Art zunächst als stark plastisch herausstehendes Gewandstück ohne weitere Gliederung herab, dann aber schwingt er sich in lebhafter gebauschter S-Linie über den Boden hinweg nach dem Sockel des Mittelsäulchens herüber. Über dem Schoß tritt das Untergewand mit röhrenartigen Parallelfalten kräftig hervor, gezwungen durch die Einschnürung um die Hüfte. Das oval geformte, etwas pausbäckige Antlitz ist über einem ausnehmend hohen Hals geradeaus gerichtet. Leider ist es nicht ganz intakt auf uns gekommen. Vielleicht hat es bei der letzten Renovation, bei der das Relief von dem über ihm lastenden Farbanstrich befreit wurde, gelitten. Doch ist noch deutlich erkennbar, daß die Augen in verhaltener Ergebung geschlossen, daß die auf einander gepreßten Lippen durch leichtes Heraustreten betont sind, und daß das Kinn in feiner plastischer Rundung hervorgearbeitet ist. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und wallt in korkzieherartig gewundenen Strähnen zu beiden Seiten über die Schultern herab. Über der rechten teilt es sich in zwei Strähnen, von denen die eine über der Brust, die andere über der äußeren Körperlinie bis weit über die Hüften herabläuft.

Die vorgestreckte Linke hält mit stark abgespreiztem, zierlich geformtem Daumen ein aufgeschlagenes Buch, auf dessen linker Hälfte die zum Arm im rechten Winkel gestellte rechte Hand aufruht. Rechts von Maria liegt auf dem Betpult neben der Fensterbrüstung ein dickleibiges, geschlossenes Buch.

Wie bereits bemerkt, steht das Trennungssäulchen in seinem oberen Teil frei. Es dient hier zugleich als Begrenzungspfosten für das Fenster, durch das von rechts her der Engel mit der frohen Botschaft hereinschwebt. Ich gebrauche das Wort „hereinschwebt“ mit Absicht; denn tatsächlich ist es dem Künstler gelungen,

Veit Stoß: Verkündigungsrelief in Langenzenn v. J. 1513.

den Eindruck des freien Schwebens im Luftraum hervorzurufen. Alles ist an dem Figürchen in nicht rastender, jedoch nicht unruhiger Bewegung. Der Engel hat sich gerade vom Himmel herabgelassen, um nun bei dem Gruß eben ein wenig still zu verharren. Noch flattern, von der nach oben strebenden Luft bewegt, die Enden des langen Gewandes empor. Wenn man so sagen will, tritt der Verkündigungsengel als Brustbild durch das Fenster in den Innenraum hinein, während sich der übrige größere Teil seines Körpers noch draußen befindet. Das Trennungssäulchen schließt mit der linken Schulter und dem linken Ellenbogen gerade ab. In dem leider lädierten Antlitz — die Nase ist fast ganz abgeschlagen — liegt die Gebärde des Sprechens, verstärkt durch die beteuernd erhobene Rechte. Der Mund ist leicht geöffnet. Die oberen Augendeckel sind tief über die kugelig markierten Pupillen herabgezogen. Das volle Lockenhaar, das über der Stirn von einem Kranz zusammengehalten wird, weht, beiderseits reichlich abstehend, über den Rücken nach hinten herab. Die Linke hält den schriftbandumwundenen Stab. Der Körper des Engels ist von einem weiten, um die Hüften gegürteten Gewand umschlossen, das aber noch um ein gut Teil über denselben hinausreicht. Um die Oberschenkel schmiegt es sich, diese deutlich durchschimmern lassend, knapp an, dann folgt es der Biegung des Kniees im rechten Winkel nach oben, um hier, wie vom Sturmwind getrieben, durch nichts behindert emporzuwirbeln. In grandiosem Schwung weht es nach links herauf, um dann zu der für Veit Stoß so bezeichnenden S-Linie umzubiegen. Ich wiederhole: trotz des Stillstandes im Fluge atmet alles an diesem kleinen Figürchen Leben und Bewegung. Von mächtigen Schwingen getragen, naht es durch das Fenster der in Ergebung staunenden Jungfrau, die sich noch nicht zu fassen weiß. Selten ist es Veit Stoß gelungen, das Wunder der Verkündigung so intim darzustellen, als es hier geschehen ist; selten hat er tiefe Bewegung und seelische Erregtheit trotz aller Freiheit im einzelnen in solch edler Mäßigung zum Ausdruck zu bringen gewußt wie hier. Es ist offenbar, daß diese Arbeit für das Verständnis seines inneren Wesens und damit seiner Kunst von Bedeutung ist.

Ein stummer Zeuge wohnt dem Vorgang bei, in frommer Scheu dem Wunder zuschauend. Es ist die Stifterin, die als kleines Figürchen rechts unten kniet. Ihr Antlitz ist nach dem Fenster emporgerichtet. Ein Kranz hält über der Stirn das Haar zusammen, das in reichem Gelock weit über den Rücken herabflutet. Die Unterarme fehlen heute, doch deutet die ganze Haltung darauf hin, daß sie ursprünglich mit betend zusammengelegten Händen erhoben waren, wie dies übrigens bei Stifterdarstellungen traditionell ist. Der Körper ist von einem weiten Gewand umschlossen, das mit den Unterarmen beiderseits emporgerafft ist. Zu den Füßen der Stifterin lehnen zwei Wappenschilde, von denen das eine einen schreitenden Löwen mit erhobener rechter Vordertatze, das andere eine fünfteilige Rose in leichtem Relief zeigt. Wir haben es also mit einer Angehörigen des Geschlechtes derer von Wildenfels zu tun, über deren Wappen sich bei Wiguleus Hund, Bayrisch Stammenbuch I (1585), S. 371 folgender Vermerk findet: „Führen jetzt ein quartiert Wappen. Nemlich zu der Rosen ihrem alten Wappen ein weissen Löwen mit rother Zungen vnnd Klowen, in schwartzem Feldt. Oben auff dem Helm auch denselben Löwen in einer Kron auffstehend". Und er fährt dann (S. 372) fort: „In eim alten Wappen Buch find ich vnder den Fränckischen Herren: Wildenfelsz führen ein schwartzen Löwen mit

blawer Zungen vnd Kloen in gelbem Feldt, oben ein Stam von eim Paum, daran zu oberst ein schwartze Rosen mit eim gelben Putzn, vnd vier grünen Plätlen. Ich vermeyn sey alles eins". Das alte Wappen war also eine Rose; und so finden wir es bei Sibmacher II, 25, woselbst sie sich schwarz gefärbt von weißem Untergrund abhebt. Später wurde das Wappen vermehrt, und in diesem Zustand gibt es Sibmacher I, 31 wieder. Es hat zwei Helmziere, links den „Paum, daran zu oberst ein schwartze Rosen", rechts den halben weißen Löwen, der aus einer Krone aufsteht. Die Stifterin unseres Reliefs führte bereits das vermehrte Wappen, das hier aber nicht in seiner sonst gebräuchlichen Form im ganzen gegeben ist, sondern auf zwei Einzelschilden in seine Bestandteile zerlegt wurde. Es scheinen rein künstlerische Gründe gewesen zu sein, die Veit Stoß bestimmt haben, sich dieser sonst wohl wenig üblichen Darstellung eines Doppelwappens zu bedienen.

Wenn je eine Arbeit für Veit Stoß charakteristisch ist, so ist es diese. In allem, in sämtlichen Details trägt sie die Merkmale seiner Kunst. Das Persönliche seines Stiles tritt so greifbar zutage, daß sie auch ohne sein Zeichen als ein Werk seiner Hand erklärt werden müßte. Man möchte sich füglich darüber wundern können, daß sie bislang als ein solches nicht erkannt worden ist. Aber in der Kirche eines von Kunstforschern nur selten besuchten Ortes und noch dazu hier an versteckter Stelle befindlich, konnte sie leicht übersehen werden. Um so sicherer aber steht sie heute als eine eigenhändige Schöpfung des Meisters fest, trägt sie doch unten am Sockel des Trennungssäulchens sein Zeichen (Abb. 1). Aber sie ist — und das ist eben besonders wichtig — auch datiert.

Abb. 1 u. 2. **Meisterzeichen des Veit Stoß am Langenzenner Verkündigungsrelief und am Altar der oberen Pfarrkirche in Bamberg.** Facsimile.

Wir haben es nicht mit einer Schöpfung monumentaler Art zu tun. Die Maße sind bescheiden, die Figuren klein und zierlich. Es ist ein Werk mehr intimen Charakters. Alles ist ins Kleine gearbeitet, aber dabei beherrscht von der hohen Ausdrucksfähigkeit eines tiefempfindenden Künstlers. Er operiert nicht mit frappierenden Überraschungen. Seine Komposition ist schlicht, aber dabei doch großzügig. Mit flotter Hand sind die Details bearbeitet, jedoch zugleich mit einer Sorgfalt, die sich eine peinliche Durchführung hat angelegen sein lassen. Nicht zu vergessen ist bei alledem, daß es sich um eine Arbeit in rauhkörnigem Sandstein handelt, der sich bekanntlich bei geringen Maßen nicht leicht so minutiös behandeln läßt als z. B. Holz oder ein anderes glattes Steinmaterial. Daher ist es auch gekommen, daß diese zierliche Arbeit nicht ganz unversehrt auf uns gekommen ist, und daß sie bei der ihr jüngst zuteil gewordenen Reinigung in besonders feinen Partien hat leiden müssen.

Wenn Berthold Daun (Künstler-Monographie S. 49) bei einem Vergleich zwischen Adam Kraft und Veit Stoß sagt: „Stoß kannte nicht den Seelenfrieden; nur den Sturm der Leidenschaft, der ihm so viel Unbequemlichkeit verursachte, wußte er auf seine Gestalten zu übertragen", so lehrt das Langenzenner Verkündigungsrelief, daß wir uns vor einer vollkommenen Verallgemeinerung dieser Aufstellung hüten müssen. Etwas dramatische Bewegung und Leidenschaftlichkeit ist ja auch hier vorhanden. Sie haftet dem Wesen des Meisters nun einmal an. Aber sie drängt sich gerade hier nicht herausfordernd vor; vielmehr ist sie durch eine weise Mäßigung in Schranken gehalten. Wohl lodert sie noch verhalten in Einzelheiten, aber sie bricht sich nicht ungestüm Bahn. Man kann hier kaum von drastischen Gebärden, von bewegtem Händespiel und übermäßiger Gefühlsäußerung reden. Bei aller Großartigkeit der Konzeption ist doch die idyllische Ruhe des Vorgangs das am meisten hervorstechende Element. Von der berauschenden Wirkung etwa des Krakauer Marienaltares finden wir keine Spur. Abgeklärte Ruhe, edle Schlichtheit in Komposition und Einzelausführung sind vielmehr für unser Relief bezeichnend. Die unruhige Gewandfülle des Krakauer Altares ist einer großzügigen Klarheit gewichen. Die Linienführung ist eine monumentale, die Szenerie fest in sich abgeschlossen. Eins aber ist auch hier auffällig, das ist das Bestreben, durch gedrehte Falten die leeren Zwickelflächen zu füllen. Allerdings geschieht auch dies in maßvoller Art, wobei mittelst der scharfgeschnittenen Randgliederung ein lebhafter Wechsel von Licht und Schatten hervorgerufen wird. Ein Meister von solch gewaltiger Persönlichkeit wird seine Eigenart nie ganz verleugnen. Durchgehende Züge bleiben trotz innerer Wandlungen stets bestehen. So hat Veit Stoß, obwohl der Stein als Material dem Künstler in seinem Ideenausdruck etwas Reserve auferlegt, auch hier die Technik des Holzbildners in virtuos freier Art auf den Stein übertragen, mit mächtigen Erhöhungen und Vertiefungen operierend. Die Stellung der rechten Hand der Maria, die nicht hält, sondern zu drücken scheint, findet sich schon beim Grabmal des Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki im Dom zu Gnesen, dessen Entstehungszeit von Daun um 1493 angenommen wird. (Siehe die Abbildung auf S. 18 in der Künstler-Monographie.) Man könnte weiter sprechen von dem Mund mit der kräftig markierten Unterlippe, dem vollgerundeten schlanken Hals und den tütenartigen Falten, welche Faktoren durch Dauns verdienstvolle Forschungen ja alle als für Veit Stoß charakteristisch bekannt sind. In einer Urkunde vom 1. Februar 1503 wird Veit Stoß „stainhauer oder pildschnitzer" genannt (Daun, Beiträge S. 12). Wo sich seine meisterhafte Technik so sehr offenbart und seine ihm besonderen Eigenheiten so deutlich zutage treten wie hier, müssen wir ihm unbedingt auch die eigenhändige Ausführung vindizieren. Schwerlich würde er sonst sein Zeichen angebracht haben.

Als datierte Arbeit geht unserem Relief vorauf der Schwabacher Hochaltar, der auf dem großen Bilde des seinen Mantel teilenden Martin auf dem rechten feststehenden Flügel die Jahrzahl 1506 trägt. Nach wiederholter eingehender Prüfung des Originals an Ort und Stelle muß ich den Ausführungen Dauns im großen und ganzen beipflichten. Auch stimme ich mit ihm darin überein, daß das obere rechte Relief der Auferstehung zu plump, zu schematisch und in den Gewandfalten zu unmotiviert ist, um vom Meister selbst herrühren zu können. Doch finde ich, daß das linke untere Relief der Ausgießung des heiligen Geistes zu weitgehende Verwandtschaften mit

des Meisters persönlicher Art hat, um die Annahme der Beihilfe eines Gesellen oder Schülers ganz rechtfertigen zu können. Die individualistische Behandlung der Köpfe ist mir hier auch zu weit gediehen. Ich neige darum der Ansicht zu, daß auch dieses Relief als eine eigenhändige Arbeit des Meisters anzusprechen sei. Überhaupt beruht die künstlerische Bedeutung des Altares — ich rede hier nur von den Schnitzereien — in den seitlichen Reliefdarstellungen. Das allerdings in der Auffassung der Zeit wurzelnde, übermäßig Repräsentative, das übertrieben Steife und Gespreizte, die im Vergleich zu der kalten, empfindungslosen Ruhe der Figuren viel zu weit entwickelte Behandlung der Falten und Gewanddrapierung im Mittelschrein ist hier einer verinnerlichten, zum Teil sogar idyllischen Ruhe in Bewegung und Ausdruck gewichen. Man betrachte nur die stille häusliche Zufriedenheit des Elternpaares, die mütterliche Glückseligkeit, die sich in den Mienen der Maria ausspricht, weiter die mannigfach variierte, herzliche Teilnahme, die sich in den Antlitzen der um die sterbende Gottesmutter versammelten Jünger kundgibt, weiter die freudig und zugleich staunend erregten Gesichter auf dem Relief der Ausgießung des heiligen Geistes und dann auch die weise Mäßigung in der Gewandbehandlung! Stoß ist hier ein anderer als in den Figuren des Mittelschreins. Stürmisch wogten in ihm auf- und niedergehende Gefühle. Er war im Kampf mit sich selbst. Er steht im Begriff, das übermäßig Dramatische in seiner Kunst abzustreifen und sich von jetzt ab mehr der Verinnerlichung in seelischer Beziehung zu befleißigen. Und gerade hierin liegen die Keime seiner späteren Kunst, deren erste Frucht das Langenzenner Verkündigungsrelief ist, und die schließlich ihren erhabensten Ausdruck in dem imposanten Altar der oberen Pfarrkirche in Bamberg finden. Allerdings haben die Schwabacher Reliefs letzterem das eine oder andere voraus. Man kann hier nicht von einer unglaublich steifen Haltung der Hände und einer Bewegungslosigkeit in der Körperhaltung (bei Maria und dem Engel) reden. Doch kann man das in erhöhtem Maße von den Repräsentativfiguren des Schwabacher Mittelschreins. Welch ein Abstand besteht z. B. zwischen der Maria dort und der Maria des Langenzenner Verkündigungsreliefs! Die Haltung und auch die innere Empfindung ist, abgesehen von der gegenseitigen Körperstellung, nahezu die gleiche. Aber wie kontrastieren dennoch beide Figuren! Dort gleichgültiger, nichtssagender Gesichtsausdruck, die Mienen wenig ausgeprägt, der Hals unorganisch steif, der teilweise zwar auch glatt herabfallende Mantel an den Enden unnatürlich gebauscht und bewegt. Hier dagegen eine edle Gelassenheit in allem, der Hals mit plastischer Rundung bei guter Verbindung mit dem Kinn, der Mantel leicht aufliegend, natürlich herabflutend und an den Enden nur wenig bewegt. Einer gezwungenen Gespreiztheit dort steht hier eine fast klassisch zu nennende Ruhe und Natürlichkeit gegenüber. Stoß hat den Gipfel seiner Kunst erreicht; es ist ihm die Verkörperung ureigenster abgeklärter Empfindung gelungen. Man kann nicht sagen, daß der englische Gruß in rein künstlerischer Hinsicht eine besonders wesentliche Weiterentwicklung in der angedeuteten Richtung bezeichnet. Sehr übereinstimmend ist bei der Schwabacher und Langenzenner Maria die prinzipielle Behandlung des Gewandes. Der Mantel gleitet glatt über die rechte Schulter herab, schlängelt sich um den Arm herum, geht dann in leichter Ausschwingung nach unten herab, um dann in einem bauschigen Schwung nach oben zurückzukehren. Über der linken Körperhälfte fließt er in

Form einer plastisch herausstehenden Decke herab, die sich unten in S-förmiges Faltenwerk auflöst, das in beiden Fällen dem Zweck der Raumausfüllung dient.

Es sei mir gestattet, an dieser Stelle in Kürze auch auf den bekrönenden Aufsatz des Schwabacher Hochaltares einzugehen. Daun hat sich nicht weiter mit ihm beschäftigt. Wie mir scheint, rühren die Figuren im Aufsatz zum größeren Teil von dem Gesellen oder Gehilfen des Meisters her, der das Auferstehungsrelief geschaffen. Auf einem zwiefachen Regenbogen thront Christus als Weltenrichter. Zu seinen Seiten knieen Johannes und Maria. Zu äußerst rechts und links stehen zwei Engel mit Posaunen und ausgebreiteten Schwingen. Vorn bemerkt man vier nackte Figürchen von Auferstehenden und Verdammten. Oben im Aufsatz hat eine heilige Anna selbdritt ihre Stelle. Ganz aber scheint der ausführende Künstler der Beihilfe des Meisters nicht entraten zu haben. Deutlich spricht sich dies in der Figur der Gottesmutter aus. Die starke Bewegtheit in den erwähnten Figürchen der Auferstehenden und Verdammten läßt sogar an eigenhändige Ausführung durch Veit Stoß denken.

Übrigens irrt Daun, wenn er die Figur links unten in der Ecke des Reliefs des Todes der Maria als schlafend auffaßt. In allem, namentlich in den krampfhaft gefalteten Händen, spricht sich vielmehr der höchste Grad resignierter Trauer aus. Die Augen sind auch nicht geschlossen, sondern geöffnet.

Ein Zeitraum von fast fünf Jahren verstreicht, ehe wir nächst dem Langenzenner Verkündigungsrelief wieder eine datierbare Arbeit des Meisters nachweisen können. Es ist der englische Gruß in der Lorenzkirche zu Nürnberg, ein Werk, dessen Entstehung in den Jahren 1517—1518 durch eine Notiz in Anton Tuchers Haushaltungsbuch bezeugt wird.[2]) Stoß arbeitete daran vom März 1517 bis zum Juli 1518 und erhielt 426 fl. dafür. Am 15. Juli 1518 wurde es im Chor von St. Lorenz aufgehängt.[3]) Leider ist das Werk, das durch den monumentalen Aufbau seiner Komposition und eine vorzügliche Technik ausgezeichnet ist, nicht unversehrt auf uns gekommen.[4]) Nach mancherlei Wanderung im Jahre 1817 an seinen ursprünglichen Platz zurückgekehrt, hatte es das Mißgeschick, wegen ungenügender Stärke des Strickes, an dem es emporgezogen werden sollte und der infolge der Schwere der Last zerriß, herabzufallen und auf dem Boden aufschlagend zu zerschellen. Zwar wurde es wieder zusammengesetzt, doch erst nach 8 Jahren, nämlich im Jahre 1825. Alles das mahnt hinsichtlich einer abschließenden Beurteilung und Benutzung dieser Arbeit zu Detailforschungen etwas zur Vorsicht. Allein schon die künstlerisch durchaus unzulängliche Kupferstichwiedergabe in Doppelmayrs historischer Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern läßt erkennen, daß die Zertrümmerung eine sehr weitgehende gewesen sein muß, da nicht alle Figuren wieder eingefügt worden sind. Doch soviel läßt sich feststellen: Veit Stoß ist seit dem Langenzenner Relief kein wesentlich anderer geworden. Die erhabene Ruhe dort, die nicht durch übermäßige Gefühlsäußerungen gestört wird, findet sich auch hier. Alles ist ins Große gekehrt. Die innerliche Erregung der Maria ist zwar herauszufühlen, aber sie bricht sich nicht gewaltsam Bahn, da sie nur durch wenig Mittel äußerlich

2) vgl. Daun, Beiträge S. 81.

3) Siehe ebendort.

4) vgl. hierzu meine Ausführungen in den Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. St. Nürnberg, 1902, S. 186—189.

zum Ausdruck gebracht ist: durch eine leichte Neigung des Kopfes und das Emporheben der rechten Hand, die sie der Brust nähert. Gerade in der Meisterung der seelischen Bewegtheit, in der schlichten Verinnerlichung liegt die Stärke des englischen Grußes, und darin reiht er sich in psychologischer Beziehung folgerichtig an das Langenzenner Relief an. Er ist ein weiteres Glied in der Kette der späteren Kunst des Meisters. Wenn darum Daun eine wirklich tiefere Empfindung und seelische Bewegtheit bei den Figuren des Engelsgrußes vermissen will, so glaube ich, daß er an diesem Urteil im Hinblick auf das Langenzenner Relief und die mit diesem angebahnte, von Daun übrigens bereits erkannte, anders geartete Entwickelung im Wesen des Veit Stoß, sowie die Bedeutung, welche dem englischen Gruß innerhalb derselben zukommt, jetzt nicht mehr ganz festhalten wird. Das Gewand zeichnet sich in beiden Fällen durch die gleiche klare Anordnung aus, ohne im einzelnen von den üblichen Übertreibungen des Meisters ganz frei zu sein. Sehr verwandt ist die Behandlung des oval geformten Antlitzes und des Halses. Auch beim englischen Gruß ist das Haar korkzieherartig gewellt und über der einen Schulter beiderseits geteilt. Die schmale dürre Hand mit den langen Fingern kehrt ebenfalls wieder.

Der Zeit nach folgt auf den englischen Gruß die Kreuzigungsgruppe über dem Hochaltar in der Sebalduskirche zu Nürnberg v. J. 1520. Es steht neuerdings fest, daß sie am 27. Juli dieses Jahres durch Nicklas Wickel, d. h. unter der Aufsicht oder auf Betreiben und die Kosten des Nicklas Wickel, eines Genannten des größeren Rats, aufgerichtet und von Veit Stoß gefertigt worden ist.[5]) Wir können die Beobachtung machen, daß die vor und mit dem Langenzenner Verkündigungsrelief angebahnte mehr großzügige Darstellungsart seelischer Vorgänge sich auch hier findet. Wenn Daun von einer herb übertriebenen Schmerzensäußerung und wenig anziehenden Geziertheit der unter dem Kreuz trauernden Gestalten der Maria und des Johannes spricht, wenn er ferner meint, daß sich das unruhige Gefält des Mantels, den Maria trägt, mit der Gewandbildung im Bamberger Altar nicht vergleichen läßt, so werden wir hieran wohl kaum mehr festhalten können. Im Prinzip ähnelt sich die Auffassung und Einzelbehandlung der Sebalder Maria mit der des Langenzenner Reliefs durchaus. Maria ist als monumentale Standfigur gegeben, in gewaltigen Umrissen ist sie gezeichnet und das Wesen ihrer Beziehung zur Hauptfigur ist in konkreter Art zum Ausdruck gebracht. Allerdings geht Veit Stoß hier weiter wie in Langenzenn. Doch sind auch hier die ganzen Verhältnisse anders gelagert. Er mußte in St. Sebald nach stärkerer Markierung streben. Und doch ist nach meinem Dafürhalten eine allzu übermäßige Übertreibung nicht eingetreten. Das Gewand ist analog klar angeordnet. In fast geraden Linien fällt es herab, um sich am Boden zu einer bescheidenen Spirale umzubiegen. Nur der Herabfall vom linken Unterarm ist in mehr Bewegung aufgelöst. Doch finde ich hierin nichts abnormes. Auch beim Langenzenner Relief hat der Meister nicht ganz von seiner sonstigen krausen Art lassen können, indem er die eine Mantelseite über den Boden hinweg in kühnerem Schwung weiter entwickelte. Die Behandlung des Untergewandes über dem Schoß ist die gleiche. Es tritt in vertikalen Röhrenfalten heraus;

5) vgl. Denkmalpflege 1904, S. 96 (J. Schmitz) u. 131 (Desgleichen), und darnach Daun, Künstler-Monographie S. 76.

der gebeugte Oberschenkel ist ebenfalls entsprechend betont. Das scheinbare Übermaß in der Schmerzensäußerung der Maria ist auf der korrespondierenden Seite durch eine größere Ruhe in der Haltung des Johannes ausgeglichen. Auch bei der Maria des Bamberger Altares findet sich in dem Gewand teilweise eine größere Bewegung im Gegensatz zu der sonst herrschenden Ruhe. Und gerade das ist, meine ich, in dieser späteren Zeit für Veit Stoß charakteristisch. Der Langenzenner Marientypus leuchtet auch bei der Gottesmutter der Sebalder Gruppe noch durch. Er scheint in nichts wesentlich verändert. Nur hat Veit Stoß seinem inneren Drang etwas mehr die Zügel schießen lassen; ganz vermochte er nie das stürmisch-jugendliche in seinem Wesen zu unterdrücken. Die Sebalder Maria wirkt nur aus der Ferne geziert. Aus der Nähe betrachtet, gewährt sie ein anderes Bild. Säße die S-Linie am Mantel der Langenzenner Maria an anderer Stelle, so würde gewiß ein ähnlicher Eindruck hervorgerufen werden wie bei der Sebalder Madonna.

Was nun den großen Altar in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg betrifft, der das in Abb. 2 wiedergegebene Monogramm und die Jahrzahl 1523 trägt[6]), so ist seit der Fertigstellung des Langenzenner Verkündigungsreliefs bereits ein volles Dezennium verstrichen, ein Zeitraum, der sich naturgemäß in einer gewissen Verschiedenartigkeit beider Arbeiten kundgibt. Der Bamberger Altar erscheint als die ebenmäßige Weiterbildung des englischen Grußes in St. Lorenz, in sich die ganzen Charakteristika der späten Kunstsprache des Meisters vereinend. Man beachte nur die grandios hingesetzten, gut durchmodellierten Gestalten, die großzügige Gewandführung, die naturalistisch fein durchgebildeten vollen Antlitze, die peinlich anatomische Behandlung der Hände, dann aber auch den vornehmen Fluß in der Haltung der Figuren sowie das Starre in der Bewegung. Auch hier ist der Meister nicht ganz frei geblieben von der ihm einmal eigenen Übertreibung im Gefält, die sich hier und da bemerkbar macht, ohne indessen unangenehm störend zu wirken. Was im Langenzenner Relief angebahnt wurde, schimmert deutlich durch. Vor allem habe ich auf mancherlei Verwandtschaften hinzuweisen, welche die Langenzenner Maria mit der Madonna im Bamberger Mittelschrein zeigt. Die Körperhaltung ist ähnlich. Auch hier der ovale Kopftypus mit der hohen Stirn, der Ergebenheit bekundende Augenniederschlag, der steile Nasenrücken, die plastisch ausgeprägten Lippen und das wohlgerundete Kinn, dann die Teilung des geringelten Haares beiderseits der Schulter, die langen dürren Hände, die infolge der Hüfteinschnürung gebildeten röhrenartigen Falten über dem Schoß, und schließlich der mächtig angelegte, nach rechts sich über den Boden entwickelnde Gewandbausch. Diese Ähnlichkeiten lassen sich nicht verkennen, und so kann man recht wohl von einer Weiterbildung des Langenzenner Madonnentypus am Bamberger Altar reden. Die über den Unterarm lang herabfallenden offenen Ovalfalten an der Figur der Stifterin auf dem Langenzenner Relief finden sich auch am Bamberger Altar wieder, nämlich an dem vorn rechts stehenden Mohrenkönig auf der Darstellung der Anbetung der Weisen. Auch kehrt hier im Hintergrund links das Motiv der Säulenteilung mit einem Gewölbe zur Linken wieder. Berührungspunkte zwischen dem

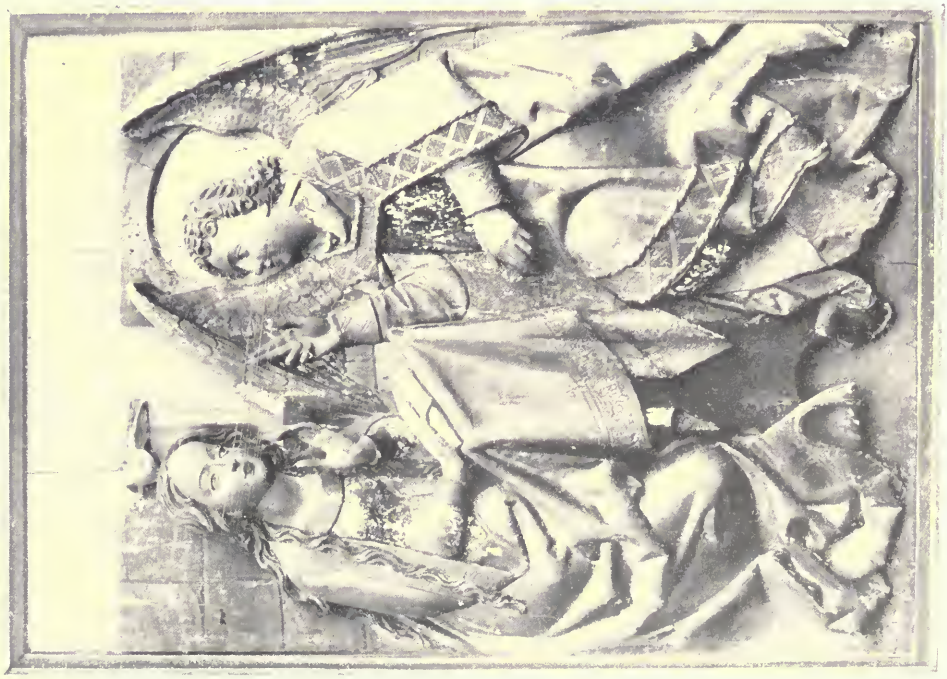
6) vgl. auch den Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906. Nr. 8 mit Abbildung.

Langenzenner Relief und dem Bamberger Altar sind also reichlich vorhanden. Letzterer bildet eben den Höhepunkt und gleichzeitig den Abschluß in der Entwicklung, innerhalb deren jenes eine nicht unwichtige Rolle spielt. Es wird in einer künftigen neuen Monographie des Veit Stoß nicht mit Stillschweigen übergangen werden können. Hierauf vorzubereiten ist der Zweck seiner Veröffentlichung.

2. Die Reliefs der Verkündigung, Anbetung des Elternpaares und Anbetung der Könige in Dormitz.

Der späteren Schaffensperiode des Veit Stoß, d. h. der Zeit, in welcher sich sein unruhiges Temperament zu einer mehr verhaltenen Ruhe abgeklärt hat, gehören auch drei in der Kirche zu Dormitz, Filial zu Neunkirchen am Brand, befindliche Relieftafeln an, die in allem so sehr den Stil und die Art des Meisters an sich tragen, daß ich dazu neige, auch sie als Werke seiner Hand anzusprechen. Zum allermindesten sind sie unmittelbar unter seinen Augen, unter seiner steten Überwachung entstanden und nach seinen Angaben ausgeführt. Leider sind sie nicht unbeschädigt auf uns gekommen. Scheinbar Reste des ehemaligen Hochaltares, der in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (1724) dem noch jetzt vorhandenen weichen mußte, wurden sie seitlich beschnitten, um in ornamentierte Wulstrahmen jener Zeit eingepaßt zu werden. Dabei wurden sie zugleich über neueren Untergrundbrettern aufgemacht. Die Verkündigung mißt heute 93 cm in der Höhe und 73 cm in der Breite, die Anbetung des Elternpaares 94 cm in der Höhe und 74 cm in der Breite, die Anbetung der Könige 95 cm in der Höhe und 74 cm in der Breite.

Ich beginne mit dem Relief der Verkündigung (Taf. X links). Zur Linken kniet vor dem Betpult die Jungfrau, dem Beschauer fast zu Dreiviertel zugewandt. Das volle ovale Antlitz ruht, wie bei Veit Stoß üblich, über einem kräftig gerundeten hohen Hals. Das in der Mitte gescheitelte, korkzieherartig gewellte Haar teilt sich beiderseits über der Schulter zu gerade herabgleitenden Strähnen. Es ist die Art, die wir vom Schwabacher Hochaltar, dem Langenzenner Relief, vom Bamberger Altar, von der hl. Anna selbdritt in St. Jakob zu Nürnberg und vom Verkündigungsrelief im Kestnermuseum zu Hannover her kennen. Die Stirn ist hoch, die Augen sind leicht geöffnet, die Brauen scharflinig markiert, die Nase gerade geschnitten, der Mund plastisch herausgearbeitet, das Kinn zierlich gerundet. Die Linke ist wie zur Abwehr erhoben, während die Rechte mit abgespreiztem Daumen auf dem aufgeschlagenen Buch ruht. Die innere Fläche der Linken ist nach vorn gekehrt, die Finger sind leicht gekrümmt, ähnlich wie wir es bei der Maria, die Botschaft empfangend, in der Wolfgangskapelle zu St. Egidien in Nürnberg finden. (Siehe Daun, Künstler-Monographie, Abb. 61). Während das eigentliche Untergewand den Körper knapp umschließt, wirft sich der weitere Mantel in reicherem Gefält. Über der rechten Schulter liegt er, wie auch sonst zumeist, glatt auf, alsdann schwingt er sich in charakteristisch geknittertem Bogen zum Betpult empor, das er überdeckt. Der übrige Teil flutet zum Boden herab, woselbst er kleinere Bäusche bildet und am Ende in kurzer S-Linie umgebogen ist. Das Motiv ist im Prinzip das gleiche wie bei der Maria in der Wolfgangskapelle zu St. Egidien. Das gebeugte Knie tritt, wie meist, sichtbar aus dem Gewand heraus. Die Art der Fältelung, die weichgebrochene Bogen-



Veit Stoß: Reliefs der Verkündigung und Anbetung des Elternpaares in Dormitz.

linie, das Heraustreten der Falten in Form von Speerspitzen sind Dinge, die an den unteren Seitenreliefs des Bamberger Altares zur Genüge vorkommen. Es wäre darauf hinzuweisen, daß auch hier, wie beim Langenzenner Relief, die Ärmelenden Manschetten vergleichbar glatt umsäumt sind. Von rechts her naht mit gebeugtem Knie der Engel. Sein Antlitz, das freudiges Frohlocken verrät, ist der Jungfrau zugewandt, der Mund mit dem Grübchen dem der Madonna vom Stoßhause oder der Maria im Bamberger Anbetungsrelief ähnlich geformt. Die Rechte ist mit dem Gestus der beteuernden Rede erhoben, während die Linke, die jetzt des Szepters entbehrt, mit der Neigung nach unten herabhängt. Unwillkürlich wird man, was die Haltung der Hände und ihre Einzelausbildung betrifft, an die ganz ähnliche, fast konforme Handhaltung Christi auf dem Relief der Krönung Mariae im Germanischen Museum erinnert. (Siehe Daun, Künstler-Monographie, Abb. 56.) Die mit Fleiß detaillierten Flügel stehen, ohne organisch mit dem Körper verwachsen zu sein, an der Rückwand korrespondierend einander gegenüber. Ähnlich ist die Stellung derselben auf dem Verkündigungsrelief im Kestnermuseum zu Hannover (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83) oder auf dem Relief der Verkündigung in der Egidenkirche zu Nürnberg (Daun, Beiträge, Fig. 36). Auch auf dem Hannoverschen Verkündigungsrelief schwebt über dem Haupte der Jungfrau die den heiligen Geist symbolisierende Taube. Die Vorliebe des Veit Stoß für ornamentierte Mantelsäume spricht sich in der von Kordeln begleiteten Rautengitterung aus, die rings am Mantelrande umläuft. Der Mantel wird über der Brust von einer Borte zusammengehalten. Über dem Boden entwickelt er sich zu lebhafteren Falten und Bäuschen.

Antlitze und Hände sind mit Sorgfalt detailliert. Auch sonst weist die Technik auf die geübte, sichere Hand eines tüchtigen Meisters hin. Das etwas Verhaltene im Gefühlsausdruck, das mehr Intime in der Darstellung, die große Geschlossenheit in der Komposition lassen die Nähe des Bamberger Altares verspüren. Noch nicht in allem zeigt das Relief den Meister auf der Höhe, die er mit jenem erreicht. So wird es zeitlich vor ihm anzusetzen sein. Etwa das Jahr 1520 mag das seiner Entstehung sein, was dann auch für die übrigen gilt.

Die Fassung ist noch die alte. Die Antlitze zeigen noch jene zarte naturalistische Abtönung, die der Meister selbst ihnen gegeben. Es ist nicht zu leugnen, daß hierdurch der Eindruck viel an Zauber gewinnt. Kleinere Partieen der Fassung sind, was nicht zu verwundern ist, abgesprungen.

Das Gleiche gilt von dem Relief der Anbetung des Elternpaares, das von besonderem Liebreiz ist (Taf. X rechts). Die Besucher der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der 3. bayerischen Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906 werden sich erinnern, daß ich es damals neben dem Relief der Anbetung der heiligen drei Könige zur Darbietung gebracht hatte. (Siehe den Ausstellungs-Katalog Nr. 37 mit Abbildung und Nr. 38). Ich datierte beide damals zu früh (um 1500). Wohl war mir die Verwandtschaft mit der Art des Veit Stoß nicht entgangen, doch wagte ich es damals noch nicht, die Reliefs ihm auch zuzuschreiben. Unwillkürlich wird man bei dem Relief der Anbetung des Elternpaares an die gleiche Darstellung am Schwabacher Hochaltar erinnert. Schon dort offenbarte sich des Meisters Freude an der Schilderung und Ausmalung des häuslichen Glückes von Maria und Joseph. Hier kommt sie in nicht minder gefühlvoller Art zum Ausdruck. Welch hohe Zu-

friedenheit liegt in den Mienen der sich im Gebet über das am Boden liegende Kind herabbeugenden Gottesmutter! Wie freudig erregt erscheint Joseph in Gesichtsausdruck und Gebärden! Und betrachtet man die Darstellung genauer, so wird man kaum noch einen Zweifel hegen, daß sie vom Meister selbst herrührt. Man vergleiche nur die Maria mit der des Bamberger Mittelschreins! Die dürren, in etwas gezwungener Art herabgefalteten Hände begegnen auch hier. Motiv und Ausbildung sind fast identisch. Wir fanden es übrigens ganz ähnlich schon an der gleichen Szene des Schwabacher Hochaltares (Daun, Beiträge, Fig. 40) und haben es weiter zu konstatieren an der Maria der hl. Anna-Selbdritt-Gruppe in St. Jakob zu Nürnberg (Katalog der histor. Ausstellung Nürnberg 1906, Abbildung zu Nr. 41). Dann kommt der Schnitt des wiederum ovalen Antlitzes, das auch in Dormitz naturalistisch fein durchgebildet ist. Der gleiche Augenniederschlag unter den scharf markierten Brauen, die gleiche steilrückige, gerade Nase, die in derselben Art etwas hochgezogene Oberlippe, das in verwandter Weise gerundete Kinn. Der hohe Hals entbehrt nicht der Falten, die durch die Kopfneigung gebildet werden. Und vor allem kommt hinzu das Motiv des sich über den Boden hinrollenden Mantels, auf dem der Jesusknabe liegt, und das schon am Schwabacher Hochaltar begegnete. Echt stoßisch sind die Hände Josephs (vgl. das Verkündigungsrelief in Hannover, Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83), und für die laschigen, im Dreieck einspringenden, leicht aufgeblasenen Falten dürften sich hinreichend Belege am Bamberger Altar beibringen lassen. Nur ein Veit Stoß vermag den Mantel so schwungvoll zu drapieren, wie es bei dem der Maria geschehen ist. Schon an der Hüfte biegt er sich zur S-Linie um, und weiter flutet er in gebogenem Bausch auf den Boden herab, wo er dem sich natürlich gebärdenden Kinde als Ruhelager dient. Hinzu kommen die weichen Knitterungen, die sich zwischen Mantelsaum und dem aus dem Gewand heraustretenden Knie bilden. Im Prinzip ähnlich drapiert ist der Mantel Christi auf dem Krönungsrelief im Germanischen Museum (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 56). Wie auch sonst bei Veit Stoß sind die Haare wiederum beiderseits über der Schulter geteilt. Außerordentlich sprechend ist das Antlitz Josephs. In seinen Mienen, namentlich in dem leicht geöffneten Munde, liegt der Ausdruck freudigen Staunens. Innerlich erregt führt er die Hände zusammen, ähnlich wie die Jungfrau auf dem Verkündigungsrelief im Kestnermuseum zu Hannover (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83). Zwischen dem Elternpaar schauen genau wie auf der entsprechenden Darstellung des Schwabacher Hochaltares die Köpfe von Ochse und Esel hervor. Auch die Haustiere nehmen an dem Elternglück stillen Anteil. Entschieden gehört dieses Relief zu den tiefempfundensten Schilderungen des Meisters; ganz und gar ist es ein Beispiel seiner zur Ruhe gemilderten späteren Art.

Hieran reiht sich in natürlicher Folge das Relief der Anbetung der Könige (Abb. 1). Linker Hand sitzt, zu Dreiviertel nach rechts gewendet, Maria und hält auf dem Schoß den nackten Jesusknaben, der zu dem zu seinen Füßen knieenden Magier hinstrebt. Dieser faßt mit der Rechten sein linkes Ärmchen und küßt sein Händchen, während er ihm mit der Linken ein Kästchen darbietet. Das Antlitz der Maria gemahnt an das der Madonna vom Stoßhause (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 57). In beiden Fällen die volle ovale Form, die niedergeschlagenen Augen, die gerade Nase, das kleine Kinn mit dem Grübchen und die beiderseits in gewellten

Flechten über den Schultern geteilten Haare. Ganz von der Feinheit des Antlitzes der eben als Einzelfigur peinlicher durchgeführten Madonna vom Stoßhause ist ja das Antlitz der Dormitzer Maria nicht. Aber eine große Verwandtschaft in den Konturen und der plastischen Behandlungsart besteht. Antlitze, die sich vollkommen mit einander decken, wird man bei einem genialen Künstler vergeblich suchen. Man wird stets nur von Ähnlichkeiten oder Verwandtschaften bald im ganzen bald in Details sprechen können; denn für den gleichen Gegenstand ist er stets bestrebt eine

Abb. 1. **Veit Stoß: Relief der Anbetung der Könige in Dormitz.**

andere Form zu finden. Der Mantel ist wie bei der Madonna des Bamberger Mittelschreins von der Schulter herabgeglitten, biegt sich an der Hüfte ein und sendet von dort strahlenförmig arrangierte, in der für den Meister charakteristischen Art eingeknickte Falten nach dem Schoß, dem Knie und nach unten hin aus. Diese Art der Faltenanordnung finden wir auch sonst bei Veit Stoß. Ich erinnere z. B. an die Madonna des Anbetungsreliefs am Bamberger Altar (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 76) oder an die Maria des Verkündigungsreliefs im Kestnermuseum zu Hannover

(Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83). Am Boden bildet der Saum die für Veit Stoß so bezeichnende S-Linie, die hier, wie auch sonst zumeist, zugleich einen dekorativen Zweck hat. Beim Antlitz des vor dem Kinde knieenden Königs wird man an das Antlitz Gott-Vaters auf dem Krönungsrelief im Germanischen Museum (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 56) gemahnt. Hier wie dort der gleiche scharfe Schnitt der Nase, der Backenknochen kräftig ausgeprägt, die Wange eingeschwungen. Auch der lange Bart ist in gleicher Weise behandelt; oben schließen die Haare feiner und enger zusammen, dann wellen sie sich in stärkeren Strähnen. Auf die naturalistisch minutiöse Behandlung dieses prächtigen Greisenkopfes ist besonders hinzuweisen. Auch mit dem Kopf des Hohepriesters auf dem Darstellungsrelief des Bamberger Altares (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 75) besteht einige Verwandtschaft. Ganz ähnlich, fast übereinstimmend ist im Vergleich mit dem Bamberger Anbetungsrelief die Behandlung des beim Knieen auf die Erde aufgestemmten linken Fußes. Die Spitze ist energisch gekrümmt. Auch hier besteht die Fußbekleidung aus zwei Teilen: der Sohle ist ein weicheres Stück aufgenäht, das sich oberhalb des Fußes fortsetzt und sich dort infolge der Beinstellung in Falten wirft: die andere Stiefelhälfte ist glatt. Auch darf wohl auf die Verwandtschaft in der Ausprägung des Unterschenkels hingewiesen werden. Der Mantel ist aus reich damasziertem Goldbrokat gearbeitet und mit Hermelin besetzt, wie auch gefüttert. Um die Hüften wird er von einem Ledergurt zusammengehalten. Es ist kein Zufall, daß auch sonst noch Verwandtschaften mit dem Anbetungsrelief des Bamberger Altares bestehen. Der zweite der Magier hält auch in Dormitz in der einen Hand ein pokalartiges Gefäß, während die andere eben die Mütze vom Kopf genommen hat. Dabei ist die Handhaltung die gleiche. Der Daumen faßt in den inneren Rand hinein. Die Kopfbedeckung wendet bei schräger Neigung dem Beschauer das Innere zu. Es ist die Mütze, die auch sonst bei Veit Stoß vorkommt. Ich erinnere z. B. an das Darstellungsrelief des Krakauer Altares (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 9), wo Joseph sie trägt. Der Kopf dieses Königs begegnet in ähnlicher Art auch bei anderen Arbeiten des Meisters; man vergleiche z. B. den Kopf Josephs am Lusiner Triptychon (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 11), den Kopf des von links dritten Apostels in der oberen Reihe des Reliefs des Todes der Maria in der Sammlung Streit (Daun, Beiträge, Fig. 19), den Kopf Josephs am Flügelrelief der Geburt vom Schwabacher Altar (ebendort, Fig. 40) und den Kopf des Apostels links unten am Flügelrelief des Todes der Maria am gleichen Ort (ebendort, Fig. 41). Der glattvergoldete Mantel ist quer über die linke Schulter gelegt, so daß er in schräger Richtung über den Körper herabflutet. Durch das Heraustreten des linken Unterarmes wird er emporgerafft, so daß sich hier Gelegenheit zur Entwicklung von Falten und Bäuschen bietet. Mitten im Hintergrund schaut mit dem Hornpokal in der Hand der Mohrenkönig heraus, der infolge seiner rückwärtigen Stellung nur in Viertelrelief gegeben werden konnte. Mit den wulstigen Lippen, dem stark vortretenden Kinn, der gedrungenen Nase, den glotzigen Augen, der breiten Stirn und dem dichten Haar hat er eine nicht geringe Verwandtschaft mit dem Mohrenkönig des Bamberger Anbetungsreliefs (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 76). Nicht fehlt auch beim Dormitzer Relief das quadratische Mauerwerk und der Blick auf die allerdings nur ganz aphoristisch angedeutete Gebirgslandschaft. Daß der Jesusknabe in beiden Fällen leb-

haft bewegt ist, soll auch nicht unerwähnt bleiben. Die Hände sämtlicher Figuren zeichnen sich trotz des kleinen Maßstabes des Reliefs durch die Veit Stoß geläufige sorgfältige Behandlung aus. Die Knöchel und die Adern sind wie immer der Natur entsprechend ausgebildet. Das Antlitz des ältesten der Könige läßt an Peinlichkeit der Detaillierung gewiß nichts zu wünschen übrig. Und alles das legt den Gedanken der Annahme von einer eigenhändigen Schöpfung des Meisters sehr nahe. Die Fassung ist die alte und im großen und ganzen gut erhalten. Leider ist durch das Beschneiden der Mantel des knieenden Königs sowohl, wie der des Königs mit der Mütze stark verkürzt worden, so daß der Endverlauf nicht mehr ersichtlich ist.

3. Das Relief der Geburt in Dormitz.

Noch ein viertes Relief befindet sich in der Kirche zu Dormitz, das nach Art und äußerer Größe im Zusammenhang mit den drei vorigen betrachtet sein will. Es ist eine Darstellung der Geburt (Abb. 2), welche 95 cm in der Höhe und 74 cm in der Breite mißt. Auch dieses Relief ist seitlich durch Beschneiden verkürzt worden. Wir haben uns das Verhältnis so zu denken, daß alle vier Tafeln als Seitenflügel zusammengehörten und ehedem Bestandteile des vormaligen Hochaltares waren, der in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (1724) durch den noch jetzt vorhandenen ersetzt wurde. Ersterer muß von annehmbaren Dimensionen gewesen sein. Es bildeten die Schnitzereien seinen gewichtigsten Teil. Während die Flügel reliefiert waren, werden sich im Mittelschrein lebensgroße Vollfiguren befunden haben. Über den einzelnen Relieftafeln waren höchst wahrscheinlich geschnitzte Rankenbaldachine angebracht.

Die Darstellungsart dieses Reliefs ist eine mehr realistische, d. h. wir haben es mit einer Szene zu tun, die dem alltäglichen Leben entnommen ist. Zur Linken sitzt, durch ein Kissen im Rücken gestützt, in dem über Eck in die Szene hineingestellten Himmelbett Maria, mit beiden Händen das ganz umwickelte Kind entgegennehmend, das ihr die Hebamme reicht. Wir werden hierbei an die entsprechende Darstellung am rechten Seitenflügel des Bamberger Altares erinnert (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 74). Auch dort der vorn gezaddelte Himmel und der von diesem an der einen Seite in glatten Falten herabhängende Vorhang. Auch dort nimmt Maria, das Haupt von einem Kopftuch umhüllt, sitzend im Bett das Kind entgegen. Auch dort ist die hier damaszierte Goldbrokatdecke über ihrem Schoß nach vorn umgeschlagen. Links neben dem Bett steht eine Fußbank und ein mit einer Läuferdecke belegter Tisch, auf dem eine Schüssel, zwei Gläser und ein angeschnittener Laib Brot bemerkt werden. Die Hebamme, eine schlanke Figur, hat die Ärmel hoch aufgekrempelt, auch das Überkleid ist emporgeschürzt. Auf dem Haupt trägt sie eine hohe gekrümmte Haube mit gerauteter Goldborte. Für alles das haben wir Analogien auf dem erwähnten Bamberger Relief, wie auch die Gestalt als solche mit jener, die der Maria dort das Kind reicht, Ähnlichkeit hat; ich meine den knapp umschlossenen schlanken Oberkörper und das sich über dem Unterkörper breiter dehnende und reich gefältelte massige Gewand, das dem Geschmack der Renaissance angepaßt ist. Um die Hüfte trägt sie einen Riemen, an dem ein hübsches Täschchen hängt. Man könnte hier erinnert werden an die Maria Magdalena auf dem Grab-

legungsrelief im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 49), die auch am Hüftriemen ein Täschchen und ebenfalls die haubenförmige Kopfbedeckung trägt, deren Gewand auch am Oberkörper eng anschließt, dagegen nach unten zu weiter wird und sich in Falten legt. Vergleichsweise käme auch die glattgewandete Frauenfigur auf der Darstellung des 9. und 10. Gebotes im Bayer. Nationalmuseum zu München (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 82) in Betracht. Das Antlitz entbehrt nicht einer individualisierenden Durchbildung. Vor der Heb-

Abb. 2. **Veit Stoß: Relief der Geburt in Dormitz.**

amme steht das Faß, in dem sie soeben das Kind gebadet. Eine Magd trägt als dritte Person einen großen Krug mit heißem Wasser herbei, den sie aus Vorsicht mit unter einem Tuche verborgenen Händen angefaßt hat. Ihre Haare sind unter einem goldenen Häubchen, das beiderseits die Ohren überdeckt, verborgen.

Ich konnte mich anfangs nicht dazu entschließen, dieses Relief ebenfalls Veit Stoß zuzuschreiben. Wenn ich dies nun doch tue, so geschieht es auf Grund

einer Correspondenz mit Berthold Daun, dem ich die Correktur dieser Abhandlung nebst dem Abbildungsmaterial zur Durchsicht übersandte. Ich dachte anfangs an eine Gesellenarbeit. Daun wies mich auf die gute Qualität des Reliefs hin, und ich muß gestehen, daß diese die Annahme einer eigenhändigen Arbeit des Meisters sehr wohl rechtfertigen kann. Hinzu kommen als weitere Beweggründe die von mir aufgeführten Analogien mit anderen, durch Daun als stossisch nachgewiesenen Werken. Daun machte mich außerdem noch auf die gute Bewegung der Hände und die Frau rechts im Hintergrunde aufmerksam, die für Veit Stoß spricht. So dürfte es gerechtfertigt sein, wenn ich, Dauns Argumentationen beipflichtend, auch dieses Relief als eine eigenhändige Arbeit des Veit Stoß erkläre, die mit den im vorigen Abschnitt behandelten gleichzeitig ist.

Höchst wahrscheinlich gehörten als Rückseiten zu diesen Reliefs die beiden, jetzt an der Emporenbrüstung angebrachten Tafelbilder, von denen das eine die Verkündigung der frohen Botschaft durch den Engel an Joachim, das andere die Begegnung Joachims und Anna unter der goldenen Pforte darstellt. Es sind Kopien nach den entsprechenden Darstellungen in Dürers Marienleben. Sie bewegen sich im Stil etwa des Wolf Traut und messen rund 74 cm in der Breite und rund 1,05 m in der Höhe.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER KUNST UND DES KUNSTHANDWERKS IN NÜRNBERG 1532—42.

Aus dem sogenannten Schuld- und Rechnungsbuche Dr. Christoph Scheurls.

Gesammelt und veröffentlicht von HEINRICH HEERWAGEN.

Als zweite Folge meiner Auszüge aus dem bunten Inhalt des Dr. Scheurlschen Schuld- und Rechnungsbuche gebe ich nunmehr die schon früher[1]) in Aussicht gestellte vollständige Sammlung aller der Einträge, die auf Kunst und Künstler in jener Zeit Bezug nehmen.

Im Interesse der kunstgeschichtlichen Einzelforschung schien es wohl angezeigt, diese in der Scheurl-Handschrift allenthalben zerstreuten und so und so oft hinter Notizen gänzlich anderer Natur geradezu versteckten Belege zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks der dreißiger und vierziger Jahre des großen Jahrhunderts einmal sorgfältig zusammenzubringen und die möglichst übersichtliche Gruppierung herzustellen, nach der das Durcheinander der Eintragungen verlangt.

Die nachfolgende Textwiedergabe, der eine von mir schon vor Jahren angelegte Inhaltsübersicht zugrunde liegt, will nichts weiter sein als die Bereitstellung eines Materials, dessen Mitteilung zwar keine besonderen Überraschungen bieten kann, immerhin aber als Vereinigung quellenmäßiger Nachweise eine gewisse Beachtung verdienen wird. Die Anmerkungen sollten auch nur die allernotwendigsten Erklärungen und die nächstliegenden literarischen Hinweise aufnehmen. Die Heranziehung der „Nürnberger Ratsverlässe" in der kommentierten Ausgabe von Th. Hampe[2]) gebietet sich von selbst.

Eine nicht unwesentliche Ergänzung des noch etwas schattenhaften Bildes, das wir aus den Niederschriften und Andeutungen des Scheurlbuches gewinnen, wird, soweit diese die Arbeiten Labenwolfs und Melchior Baiers berühren, sich ergeben, wenn erst einmal die von mir seit längerem vorbereitete Herausgabe des ansehnlichen Briefwechsels des Kardinals Bernhard von Cles, des in jeder Beziehung größten in der Reihe der Tridentiner Bischöfe[3]), mit Dr. Christoph Scheurl sich hat ermöglichen lassen.

Meister **Albrecht,** Bildschnitzer und Maler.

Mai oder Juni 1536.

[f. 131a f.] Item als weilant meiner mutter bruder Steffan Tucher meinem vattern als er gen hauß zogen ist 1482. einfreulein sambt einem hirschkhurn mit Scheurl und Tucher wappen, dofhur er $2^1/_2$ fl. bezalt,

1) Vgl. Mitt. 1906, S. 93 ff.

2) Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance von Dr. Th. Hampe. 3 Bde. Wien, Graeser, und Leipzig, Teubner. 1904. 8.

3) 1514–39.

.ns haus geschenkt hat, welchs mir in der taylung worden ist, hat mir auch herr Christof Kreß obrister haubtman, aller seliglich zu gedencken, ein starcks hirschgwey geschenckt, welchs ich maister Albrechtn pildschnitzern und malern unsern nachbaurn vhassen und ein hubschs meisinchs[4]) weiblein übergulden lasn, mit Scheurl und Futterer[5]) wappen. dofur zalt ich im 4 fl. und mayster Pangratzn Lawbnwolf, fhur 6 messen[4]) schencklketn etc. —[6]). di beyde freulein sollen meine shün Jorg und Christof zu gedechtnüs irs anherrn und vattern behalten.

Anmerkung Christian Scheurls [f. 131a, am unteren Rande]: „Dißen leichter hat Christian Scheurl[7]) von fr. Urs. Christ. Derrerin[8]) bekommen und 1638 bey dem Scheurlhauß unter der vesten zu verbleiben gestiftet, neben S. conterfeyen."

Melchior Baier, Goldschmied[9]).

Arbeiten für Dr. Scheurl selbst und Übernahme der Lieferung eines silbernen Tafelgeschirrs für den Kardinal Bernhard v. Cles zu Trient.

1532.

[f. 26b.] Item Melchior Bayr goltschmit in der pinntergassn sol mir machen 2 lustige doplet[10]) vhon 8 m dorauf zalt ich im. 25 fl. und mher 20 Joachimtaler und 4 Junii 33 fl. 4 ß 28 ₰ thut — — — — — — — 80 fl.

Item dise zway dopplet, gleichs gewichts, hochgeverbt und aus der masn wol vergult, wegen sampt den woppenschiltn 12 m 2 lot 1 q. Sunabnt S. Lorenzn den 10 Augusti. zalt ich den 14 Augusti den rest. di m zu 13 fl. muntz, thut auserhalb d.s q — 157 fl. 12 ß 6 h. Trankgelt funf zwelfer. der herr verleich mir gluck dorzu.

di 4 wappen gamalirt wi di wappenstain lies mir Augustin Hirschvogl zu freuntschaft umb 2½ fl., kosten futer und seck — — — — 15 ß 24 ₰. Thut in alles — — — — — — — — — — — — — — — — 161 fl. 2 ß 2 ₰. und stet unten auf den fuesen herumb:

pone thesaurum tuum in preceptis altissimi & proderit tibi magis quam aurum, eccl.[11]) 29. und auf dem oben tail: Divitie salutis sapientia & scrientia & timor domini, ipse est thesaurus eius Esa.[12]) 33. und auf dem andern toplet: Beatus

4) messingene(s).

5) Dr. Christoph Scheurls Frau Katharina war eine Fütterer.

6) hier freier Raum gelassen.

7) Christian Scheurl (1601–77), Enkel Christophs III. und Urenkel von Dr. Christoph (II.). Biederm. Tab. CCCCXLVI.

8) Ursula Dörrer, geb. Scheurl, 1597—1670, seit 1635 Gemahlin des 1670 † Christoph Dörrer von der Unterbürg. Ihr Vater Georg Scheurl, Pfleger zu Lichtenau († 1614) und der Christians, Hans Christoph Scheurl († 1632) waren Brüder. Vgl. Biederm. Tab. CCCCXLV.A und DCX mit CCCCXLIV und CCCCXLVI.

9) † 1577. Über sein Leben und seine Arbeiten vgl. jetzt Th. Hampe, „Melchior Baier", im II. Bde. des Allg. Lexikons der bildenden Künstler, hrsgg. v. U. Thieme und F. Becker, und Nürnb. Ratsverlässe I, 426 Anm. 2.

10) Doppelbecher.

11) Ecclesiasticus (Jesus Sirach).

12) Esaias.

vir qui timet dominum in mandatis, gloria & divitie in domo eius psal. 3.[13]) und auf dem obern tail: Vade ergo & commede in leticia panem tuum & bibe cum gaudio vinum tuum, quia deo placent opera tua. Eccles.[14]) 9.

Nov. 1533.

[f. 72b.] Noch bin ich schuldig gewesn Mathesn Jorian 300 fl., so er mir aus freuntschaft gelihen hat 3 monat. di hat im Vento zalt und do mit mein hantschrift erlost und die noch behendig sol er mir widergeben etc.

Ich bin schuldig gewesn wechslgelt seinen schwehern, Conradtn Newnern 243 fl. g. zu 16 patzn. do fhur hat er im zalt — — — — 259 fl. 4 ₰ —

Er hat Hannsen von Fridingen gelihen von meinem gelt und mir verert — 107 fl. 9½ kr.

Darzu ist mir mein g. hr. Cardinal als schuldig 30 fl. 3 ß 6 ₰ — — thut alles — — — — — — — — — — — — — — — — — 137 fl. 4 ß 16 ₰

[Am Rand beigeschrieben:] Card. zu Trient — — — — 107 fl. 4 ß 16 ₰

mher zalt ich den 6 Januarii Al. Pirboum[15]) — — — — 5 fl. — — —

März 1534

[f. 76b.] Item mir tt. [tradidit?] m. gnedigster herr Cardinal zu Trient etc. hinterstelligs rest — — — — — — — — — — — — — — — — 142 fl. 4 ß 16 ₰

hab ich seinen g. marschalk abgerechnt 1 Martii.

März oder April 1534.

[f. 81b.] Item ich bin schuldig meinem gnedigstn herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. — — — — — — — — — — — — — — — — — — 819 fl. 12½ kr.

April 1534.

[f. 83b.] Item noch ist mir Hans von Fridingen marschalk an stat meins gnedigsten herrn, selb drit dises monat schuldig worn, fhur mal, schlaftrunk, rauh futter, stal. mit und alle zerung, laut seiner hantschrift an datum 29 Aprilis in 2 monatn zubezaln . . . . . 41 fl.

Item auf gnedigst ansuchen meins gnedigstn herrn Cardinaln etc. zu Trient etc. hab ich den erstn Aprilis mein verschreybungen vhon Christofen Fhurern und Kylian Reytwisern umb 5000 fl. r. Mathesn Jorian versetzt umb 4000 fl. und mich gegen im verschriben fhur meinen gnedigsten herrn Cardinaln von Trient ꝛc. der solich gelt zu bezalung seiner g. silbergeschirs entphangen und braucht hat, im das sampt dem interesse als 7. p. c. auf primo octobris on schaden zubezaln, laut meiner verschreybung der Copien vhorhanden ist, dogegn sol mir auch widerumb mein gnedigster herr einen schadlosprief geben ꝛc. Also das ich seinen gnaden auf dise stundt vertraut hab sampt der kinder gelt — 6094 fl.

13) tatsächlich aber aus Psalt. 111 (112). Vielleicht war die Zahl 111 für eine römische III gelesen worden.

14) Ecclesiastes („der Prediger").

15) als Alexius Pirnpaum oder Meister Alexius 1532 und 33 in den Briefen des Kardinals erscheinend. Vgl. über ihn Neudörfer, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten. Edition Lochner (Quellenschriften X. Bd.) S. 183 ff. Doppelmayr, Historische Nachricht S. 193.

April 1534.

[f. 84b.] Item den 30 Aprilis hab ich entphangen vhon Hansen Pettern buchtruckern, Steffan Zeylern ringmachern, und Clara Mathes Alfockin Schellnmacherin wittib, vormundern Alfocken erben, zu m. g. h. Cardinaln zu Trient ꝛc. nutz und bezalung seiner g. silbergeschirs 600 fl. müntz.

Mai 1534.

[f. 85a.] Item adi 2 und adi 5 lih mir doctor Gregori Kreutzer dem goltschmidt fhur m. g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. 53 fl. müntz und 39 fl. golt. vergab ich zu 68 kr. thun dise bede summa — — — — — — 97 fl. 12 kr. und solich 97 fl. 12 kr. zalt ich doctor Krewtzern widerumb zu danck 21 Maij p. Steffan Kemla in der schau.

1534.

[f. 88a. f.] ..... und hat Niklas Lintzer den 8. Julii zu Prag entphangn vhon m. g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. 553 fl., so ich seiner f. g. hofmarschalckn den letztn Aprilis aufbracht hab. 5 fl. fhur interesse. 41 fl. des marschalcks zerung. 5 fl. fhur packeisn und sunenur. thut 604 fl. doran innen behaltn fhur Conradtn Newners woppenprif: 16 fl. restat 588 fl. di sol er auch in ℔ verwechseln und Neusessern uberschickn, und bleibt mir mein gnedigster herr Cardinal ꝛc. noch p. resto schuldig fhur di 12 eßsilber — — — — — — — — — 138 fl.

Ist alles zalt zu prag Niklasn Lintzern an meiner stat.

Item als ich meinem gnedigsten herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. auf meinen glouben aufbracht hab bei Mathesn Jorian 4000 fl. primo octobris zubezaln sampt 140 fl. abnutzung hab ich seinen f. g. geschribn. Sunabnt S. Christofs, den 25 Julii. diselben zu bezaln primo octob. oder primo Novemb. gar oder halb. und von dannen in 3. 4. 5. oder 6. monatn. auch zu halben tailn, di gantzn suma. zu seiner g. besten gelegnhait und wolgefallen, sampt der nutzung, nach marckzal allein das mich sein f. g. irs gemuts zeitlich verstendig. dornach habn zu richten.

August 1534.

[f. 89a.] Item als Niclas Linntzer vhon meinen g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. eingnomen hat vhon meint wegen fl. 726 hab ich im geschriben Arnoltn Hubnern zun. 5. kronen zubezaln, und solich gelt Sebastian Wolfen ubergeben und dorauf bezalt fl. 274. dise 1000 fl. sol er meinen pflegkindern verzinsen ein jar lang mit 5 p. c. Actum 6 Augusti.

[f. 89a.] Item als ich fhur m. g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. Melchiorn Bayrn schuldig worden bin fl. 137 kr. 49, zalt ich im bar 7 Augusti fl. 100. rest — — — — — — — — — — — — — — — — — — fl. 37 kr. 49, di zalt ich im auf 20 Augusti.

Oktober 1534.

[f. 92b f.] Item als ich hiobn a. ch. 83. eingeschribn, das ich m. g. herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. bei Mathesn Jorian 4000 fl. mit 7 zu verzinsn von 1. aprilis bis auf primo octob. aufbracht, und im 2 verschreibung umb 5000 fl verpfendt und mich dofhur verschribn, und ich aber auf seiner g. ersuchen solich summa, bis auf 1. aprilis ansthin zulasn bewilligt hab, wi mir dann s. f. g. den 18 sept. statlich zugeschribn hat auf di selben zeit gewislich bezalung zuthun, wo es anderst nit ehr beschicht, und aber Jorian des halben tails bezalt wollen sein,

hab ich in disen monat octob. verwisen und vergnügt hin und wider 4000 fl. hauptsuma und 140 fl. interesse, und dodurch mein schuldverschreibung erledigt und mein 2 verschreibung umb 5000 fl. widerumb zu meinen handen bracht und entphangn.

Item mir hat den 6. Novemb. Gastl Fugker von wegen hochgedachts m. g. herrn Cardinaln ꝛc. zalt 140 fl. obgemelt interesse, dorumb ich quittirt hab.

Also bleibt mir mein gnedigster herr schuldig den ersten octob. 4000 fl. mit 7 zuverzinsen bis auf primo Aprilis, dorumb ich keinen schadlos noch schuldprif, sonder hab seinen f. g. unterthenig getreuer wolmainung bloslich dorumb vertraut, das eben gnung, ist es nit zu vhil.

März 1535.

[f. 99b.] Item doran hab ich entphangn vhon Hansn von Fridingen auf Hohen kreen, Trentischen marschalk, am monat selb drit costgelt — — 41 fl

1535, 5. Juli.

[f. 105a.] Item als ich den erstn Aprilis 1534. meinem gnedigsten herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. auserhalb seiner f. g. obligation, auf mein verschreibung und verpfendung. 4000 fl. zu erledigung seiner g. silbergschirrs mit 7 zuverzinsn aufbracht bei Mathesn Jorian, auf 6. monat, und als er. 2000 . fl. primo octob. zalt wolln sein, im die gantzn suma bezalt und hochgedachtm. m. g. herrn 6 monat. und volgent 3 monat vertraut und ansthin lasn hab, sein mir solich 4000 fl. sambt dem interesse 9 monat und 75 fl. meiner kinder zinsgelt den erstn Martii vertagt, bezalt durch die Fugker den. 5. Julii. anno gots geburt 1535. —

Thut — fl. 4285.

1536.

[f. 126b.] Item als ich Benedictn Prabant vhor einem jar 12 hofbecher vhon 10 m 15 lot 3 q wercksilber machen lasn und fur di m 9 fl. 10 thut 104 fl. 7 ß zalt, hab ich diselben Melchiorn Bayrn zugestelt und 16 ander pecher machen lasn, halten 13 lot 3 q 2 ₰. Sein pesser dañ di vorigen 1 q 2 ₰ wegen all 16 . 12 m 10 lot 2 q 0 ₰ wigt ainer 12 lot 3 q 1 ₰. di m umb 9 fl. 3 ort muntz. Thut 123 fl. 7 ß 11 h $^{5}/_{8}$ doran entphangn obgemelten wert 104 fl. 7 ß rest ich 19 fl. 0 ß 11 h, mher 2 zwelfer tranckgelts von 2 pechern zuverkoufn. fur 2 seck und tranckgelt.

Febr. 1536.

[f. 127a.]

M. Payr Cardinals trinkgeschirr,

Item ich sol Melchior Bayrn goltschmidt fur ain zwifach scheurlein[16]), schickt ich m. g. h. von Trient etc. und habs p. Niclasn Goswein meinen schwogern aus Wien entphangn — thut — — — — — — — — — — — — — — 42 fl. 18 ß 2 h.

August 1536.

[f. 133b.] Item Adi 9 Augusti verkouft ich Melchiorn Bayrn di andern liberung nemlich 50 m 1 lot 2 q Thut fein 49 m 8 lot 0 q 1 ₰ p 14 ß get ab zu probirn und wegn 7 ß rest 473 fl. 6 ß. dovhon geburn meinem shun Christofn $^{1}/_{4}$ thut 118 fl. 6 ß 6 h So geburn gf Jheronimus etc. und Jorgn Neusessern 354 fl. 19 ß 6 h.

16) Dimin. von „die Scheur", „Scheuren", etc. = Pokal, Becher. Schmeller, Bayer Wörterb. II, 456 f.

Solche suma hab ich Neusessern sambt der zupuß und Holtschuher 615 fl. alsbald vergnügt.

Oktober u. Nov. 1536.

[f. 139a.] Melchiorn Bayrn goltschmidtn in der pintergassen hab ich berurt 33 fl. 6 ß 11 ₰ vhon meintwegen einnemen lasn zu behaltn, auf rechnung, mir mit der zeit ein trinckgeschirr doraus zu machen.

Item ich kouft vhon im den 11. Novē. ein pecher, den ich Gorgn schenckt, wigt 11 lot 1 q 1 ₰. di m p. 9 fl. zu freuntschaft — Thut — — — — 6 fl. 7 ß 2 ₰

[Nachtrag:] hab ims zalt den 9 Januarii 1538 p. Jorgn Neusessern.

September 1537.

[f. 160b.] . . . . . .

Solich 28 fl. hat Melchior Bayr vhon meint wegen entpfangen 15 octob 35 fl. 6 ß 11 ₰, vnd mir doran geben ein pecher p. 6 fl. 7 ß 2 h. rest er mir wi hioben eingeschriben ist a ch. 139 Thut — — — — — — — — 35 fl. 3 ß 11 ₰

[Nachtrag:] den pecher zalt ich im . 9. Januarij 1538.

Januar 1538.

[f. 173a.] Item als der frum furst, m. g. herr herzog Jorg etc., alter gewonheit nach, mir heur Martini abermaln 2 gute grose vhaß Kotschpergers[17]), geschickt, mit bevelh, das ain herrn Anthoni Fugkern zu verordnen, [und] das ich, ungeachtet das der furman dem ainen beim Potnstain den poden ausgefarn hat, gethon, und seinen g. geschriben hab, quod sufficiat mihi gratia sua, das ich gar keiner vergleichung beger und mich dits iar mit den 27 aimern Mainzischs weins mich behelfen wol, hat sein f. d. aus furstlicher milde mir dogegen verert und geschanckt am tag Epiphanis[18]) 50. neu Joachimstaler Thun zu 67 + 57 fl. 7 ß, hab ich alspald Melchiorn Payrn zugestelt, mir ein lustig, kunstlich tringkgeschirr, mit meins g. herrn pildnus, wappen und schriften zu seiner f. g. gedechtnus doraus zu machen. deo gratias. Benedictus deus in donis suis.

1538, 9. Januar.

[f. 173b.] Item ich hab Melchiorn Bayrn goltschmidt, sein rechnung lauter geschickt, den 9 Jan. und er bleibt mir auf beschehene zalung. aller ding netto schuldig 117 fl. 5 ß minus 1 ₰.[19])

mher schickt ich im fur Hans Johenin pecher entphangen 10 fl. ich hab mit im abgerechnt 7 Maij ꝛc. mir 100 fl. 7 ß 3 ₰. er zalet fur mich Trunck[20]) fur

17) Eine Weinsorte, die Christoph Scheurl wiederholt von den sächsischen Herzogen zum Praesent erhält und die in der Korrespondenz der letzteren mit Dr. Scheurl (zw. 1531 und 1540; vgl. Akten des Scheurl-Archivs Vc) demgemäß häufig genannt wird: ketschber most, ketzberger wein; 1538. X. 15: kotzschberger mosts als gut er uns das jar gewachsen; 1540 X 31: ein fuder kotzsberger neuen weins Reckwitzer gepirges. Offenbar handelt es sich um einheimisches Gewächs (ein Reckwitz liegt bei Wermsdorf und Grimma, im heutigen Kgr. Sachsen) und nicht um den Weinbergsort Kotschberg, Kotschkiverch, in Steiermark, Kr. Marburg, bei Radkersburg.

18) 6. Januar.

19) Vgl. „Meiner Pflegkinder Rechnung v. 1. Sept. 1537 bis auf 1 Martii 1538" von Dr. Scheurls Hand (Akten des Scheurl-Archivs III. 10, auf S. 11): „Item ich hab beym Thucher 40 fl. und beim Melchiorn Bayrn 117 fl. 4 ß 29 ₰ fur silbergeschir verordnt".

20) Lorenz Trunck, Goldschmied. S. weiterhin unter diesem Namen.

1 gurtl 17 Maii . . . . . 16 fl.
ist alles zalt 5 Junii.

1538, 13. August.

[f. 183a.] . . . . . fl. 28. die hab ich einnemen lassen Melchior Payrn goltschmidin.

1540, 1. September.

[f. 226a ff.]

Zwo guldeu scheurn.

Item ich hab im namen gots, mir und meinen lieben shunen Jorgen und Christofen, mein wil got auch dobey zugedenken zwo vast wol übergult, kunstlich und lustig, zwifach scheurn meinen goltschmidt Melchiorn Payrn machen lasen. di ain wigt. 6 m 11 lot 0 q 2 ℔. In dem ainen tail inwendig stet unsers herrn kaysers pildnus und dorumb geschriben: Caesar imperat. Carol. 5. Imperat. Augustus ann. etat. XXXVI. Auswendig stet geschriben: Tu modicum habuisti, antequam venirem ad te, et nunc dives. Gen. XXX.

In dem andern tail, ist der romischen kayserin pildnus loblich zugedencken, mit diser umbschrift: Isabella Caroli Imperatoris uxor. und auswendig geschriben: operib. manuum eius bene dixisti, et possessio eius crevit in terra Job. 1.

Die ander scheurn[21]) wigt 6 m 12 lot 0 q 0 ℔. In dem ainen tail, stet meins frumen christenlichen fursten herzog Gorgen von Sachsen etc. gotseligen, fursichtige pildnus, mit ainer herrlichen stirn und gwaltigen part, mit diser umbschrift: Semper laus eius in ore meo. Etat. ann. LXVI. Auswendig aber verlaut die schrift: Dominus autem benedixit novissimis Job, magis quam principio eins. Job XXXXII.

Im andern tail inwendig stet auch hochgedachts christenlichen fursten pildnus, aber seitlich, mit einem langen spitzigen part und diser umbschrift: Semper laus eius in ore meo. Aber auswendig herumb verlautet die schrift: Substantie iniustorum quasi fluvius siccabuntur. Eccl. 40. und auswendig in den 4 fuesen, hab ich machen lasen, unser neu adenlich zwischiltig wappen, mit dem gekronten turnershelm und pfaenfedern, und einem anhangenden klaynen Futterer schiltlein und der jarzal 1540. doruber. Dofhur zalt ich Vigilius[22]) illuministen fl. g. 4. di wegen alle viere 2 q 3 ℔. Also das auser (?) berurten abzug dise zwo scheurn von gutem wercksilber vhon 14. lotten, und auf das reichlichst ubergult, wegen 13 m 6 lot 1 q 3 ℔. zalt ich Melchiorn Payrn zu freuntschaft fur di m fl. 13 ß 10 thut grobe muntz fl. 180 ß 18. h 6. Mer zalt ich fur die 2 leine seck. ß 4 vnd fur di zwey futter mit grunem tuch ausgefuttert, und auswendigen gerissen woppen, Scheurl und Futrer, und der jarzal 1540 fl. 2. und den goltschmidtgesellen zu tranckgelt ß 6.

Suma das mich dise bede wol übergulte kunstliche scheurn geschm. aller ding thut fl. 187. ß 17 h 2 Thut aine fl. 93 ß 18 h 7.

Actum Nurmberg prima Sept. 1540. Manu propria. Benedictus deus in donis suis. der verleih sein gnad, das mein lib shun zu ehrn, frolich doraus trincken. & dicat omnis populus Amen.

21) am Rande von späterer Hand beigeschrieben: „Carl Scheurl hat dise überkomen". Carl Scheurl (1566—1625) war der dritte Sohn Christophs III., somit ein Urenkel des Dr. Christoph (II).

22) Virgil Solis d. Ä.

1540, 1. Nov.

[f. 227b.] Item ich hab emphangen vhon meinem oheym Jacoben Tuchern losungschreiber, meinen herrnsolt fl. 50 golt und geben Melchiorn Payrn goltschmit p. 71 + thut fl. 59 ß 3 h 4. an bezalung der zweyer scheuern.

Nov. 1540.

[f. 228b.]

Silbergschirr

Melchior Payr.

Item als hi oben a. ch. 226. geschriben stet, das ich 2 schon ubergult scheurn machen lasen, hab ich mit Melchiorn Payrn goltschmidt an der pindergassen am tag S. Andree[23]) gutlich abgerechnt. und im zalt fur bemelt 2 scheurn wegen auf abzug 2 q 3 ℔ der wappen 13 m 6 lot 1 q 3 ℔, di m p. 13 fl. 10 ß thut fl. 180 ß 18 h 6. fur 2 sack ß 4. fur 3 kelchpecherlein 2 m 1 lot 1 q 1 ℔, di m p. 10 fl. 10 ß fl. 21 ß 17 h 1. fur ainen hofpecher, den ich meinem gevattern Jorgen Gotzen schencket, wigt 13 lot 0 q 2 ℔ di m p. 9 fl. 5 ß. thut 7 fl. 10 ß 3 h. fhur ein tutzet puchsboumer löffel zubeschlagen mit ubergulten stilen, wegen 4 lot 1 q 2 ℔, 1 lot p. 1 fl., thut 4 fl. 7 ß 6 h. fur einen abgossen Car.dinal von Trient, wigt 1 lot 2 q 1 ℔, thut 15 ß, und fur 4 eslofl, kouft er mir ins haus 5 ß 3 h. Thut alles fl. 215 ß 17 h 7.

Dez. 1540.

[f. 229b.] . . . . . .

. . . Solich 40 fl. sambt 7 ℔ aufwechsls, 1 fl. g. minus 8 ℔ schickt ich Melchiorn Payrn goltschmidt, und hab in domit aller dingk gar bezalt.

Jan. 1542.

[f. 252a.] Item Nicklas Goswein hat mir 21 Januarii vhon wegen Gabrieln Tuchers zalt sein halb iar kostgelt vhon prima Julii bis prima Januarii fl. grob gelt 20. di hab ich alsbald Melchiorn Payrn einnemen lasen, und im domit bezalt den hinterstelligen rest, fur das bedeckt trinckgschirlein, so er mir zu dem Maintzischen gemacht hath.

Benedikt Brabant.

1535.

[f. 98a.] Item als ich lange zeit zu hofbechern begerd und naigung getragn, hab ich mir dero mit rot Christofen Ploden, Benedict Prabannt zwelf machen lasn zu 14 lot 2 q 2⅓ ℔ wegen all. 10 m 15 lot 3 q. di m umb 9 fl. 10 ß grober muntz zalt ich suntag Letare Jherusalem. den 7 Martij 1535. thut — 104 fl. 7 ß.

der guttig herr got verleih mir und dem lieben shun Jorgen und unsern nachkomen, mit seinem gotlichen segen und gnaden frolich doraus zu trinken. Benedictio domini divites facit, nec sociabitur afflictio. prover. 10.

[f. 99b.] Item fhur 12 silbren hofbecher, sambt zweyen sacken und futeraln . . . . . 105 fl. 7 ß [24])

23) 30. November.

24) Zur gleichen Sache nochmals Januar 1536 [f. 126b]. Siehe oben unter Melchior Baier.

Brachvogel, Harnischmacher.

1532.

[f. 23b.] Ich hab mit hulf mains schwogern Hannsn Johanns herrn Jacoben pischoffen zu Preslau ꝛc. den Prachvogel auf 300 man harnisch machen lasen und seinen f. g. zu S. Jorgentag[25]) geschickt, und fhur den hinterstelligen rest 242 fl. 1 ß 14 ₰ benantem Johan verburgt, den selben rest hat s. f. g. durch Sebastian Wolf gar bezalt 3 Julii 1532.[26])

Jorg Puchner, kandlgieser.

Febr. 1536.

[f. 127b.] genannt.

Jörg Dietherr d. J., Münzmeister.

1532.

s. unten unter Lorenz Kellner.

Michel Felser, Kandelgießer.

August 1532.

[f. 6a.] Item ich zalt Micheln Felser kandlgiesern hinterdenparfusern fhur 12 glat schusseln, wegen 71 ß., vhon saifenzin, den c umb 9¼ fl. und vhom ß ain zwelfer, zu machen. den 17 Augusti thut — — — 9 fl. 3 ß 20 ₰.

Darunter steht, von Dr. Chr. Scheurls Hand später hinzugefügt, dieser Nachruf: „Er starb im sterben 1533. Helf im got. Ein schon gerad man".

1532. 7. Nov.

[f. 36a.] 7 Nov. zalt Micheln Felsern, kandlgiesern hinter S. Katherina, fhur 6 welsch zine schussel und 4 zilich[27]) schusseln von gutem saifen zin den c roch[28]) umb 10⅜ fl., wegen 54 ß ¾ zu 39 ₰ und ein welsch salzvhas dorein, thut 8 fl. 3 ß 27 ₰, 12 ₰ trinckgelt, und schannckt die Anthonien Vento zu vergleichung etlicher geschenck, sunderlich der inditien.

1532. 14. Nov.

[f. 38b.] Item den 14. Novemb. zalt Felsern kandlngiesern fur 4 teglich eßschusseln und 4 salzschusselein, wegen 14¾ ß, das ß umb 39 ₰, thut — — 19 ß 4 ₰.

Mathes Gebel, Bildschnitzer und Medailleur.[29])

Juli 1533.

[f. 64b.] Item ich hab maister Mathesn Gebeln mich und mein weib auf silbergroschn abconterfetten lassen und im dofhur zalt

25) 23. April.

26) Von Briefen des Bischofs Jakob von Salza zu Breslau (1520—39) an Scheurl — sie waren zu Bologna „beieinander in studiis gewesen" (vgl. Knod, Deutsche Studenten in Bologna 1899. S. 476. Nr. 3237) — sind erst solche ab 1532 im Scheurl-Archiv erhalten. Akten Vd.] Der erste Brief, d. d. 1532. 22. Aug., erinnert an einen einzelnen vom Bischof in Nürnberg bestellten Harnisch. Das zweite Schreiben v. 19. Nov. 1532 kommt noch einmal auf die längst erfolgte „bezalung des letzten restes des harnuschgeldes" zurück.

27) zierlich?

28) roh.

29) Diese Einträge hat inzwischen Th. Hampe zum Ausgang einer Studie gemacht: Beitrag „Zu Mathes Gebel" in der Festschrift, hrsgg. vom „Verein für Münzkunde in Nürnberg". . . . Nürnberg 1907. S. 37 ff. Vgl. auch Nürnberger Ratsverlässe, hrsgg. von Hampe. I, Nr. 2212 mit Anm. 1.

4 fl., der hat er 5 und meins brudern seligen 2 grossen vhon 7 Joachim-thalern gemacht; dofhur zalt ich im 4 ß 6 ₰. den 11. Julii.

August 1533.

[f. 68a.] Ursula Seufrid Pfinzingin schenkt ich ainen meiner pildnusgroschn 7 augusti und Christina Jorg Neusesserin[30]) ainen sampt 20 zuckerte leckkuchlein, kostn 1 fl. 8 augusti. Ir bruder Caspar Mardroffer aß mit mir frue, 6. Augusti und mein geschwey schanckt mir 1 silbren pisapfl im wert 1 fl. 7 Augusti.

Meister **Heinrich,** Bildhauer.

1532.

[f. 26a.] Item ich zalt maister Hainrichn pildhauern 6 decemb. 6 fl.

1533.

[f. 45a.] mher M. Hainrichn 4 fl.

Vgl. den vollständigen Auszug über die Visierungsarbeiten zu einem von Bernhard v. Cles, Kardinal und Bischof von Trient, geplanten Kunstbrunnen im folgenden unter Pankraz Labenwolf.

Augustin Hirsvogel.

[f. 26b.] S. oben unter Melchior Baier.

Jakob Hofmann[31]) und **Martin Kraft.**[32])

Juli 1540.

[f. 224a.]

Mer solt er [Gothart Konigk] mir antworten, fhur di ring, so ich vhon Martin Kraft, und Jacoben Hofman erkouft hab, fl. 100, auf rechnung, di übermaß werd ich ihn wol widerumb gut machen.

dovhon zalt ich alspald Martin Kraft durch sein schwester Anna an zwelfern fhur den gutten saphir fl. 37, und im zu trankgelt ß 10 26 Julii. Mer zalt ich Jacoben Hofman fur 12 ringlein fl. 54.

März 1542.

[f. 245b.] Item die ketten so ich Christof Furerin ins kindtpet irs jungen shuns Christofen geschenkt hab, hat gewogen 11 fl. golt ein halb ort zu X 71½ und fl. 2 macherlon. zalt ich Jacoben Hofman zu 15 patzn fl. 15 ß 2 h 2.

Jorg Hutter, kandlgieser.

1536, 8. Aug.

[f. 133 b.] genannt.

1536, 5. Okt.

[f. 139a.]

Jorgen Huttern kandlgieserin hinterm tuchhaus.

1541, 22. Nov.

[f. 249a.] genannt.

30) Die Frau von Dr. Christofs Geschäftsfreunde Jörg Neusesser in Joachimsthal.

31) 1553, 22. Nov., verkauft Jacob Hofmann, Goldarbeiter, Bürger und des größern Rats zu Nürnberg, an Endres Örtel den Ält. sein Haus in der Breiten Gasse. Orig. Perg. Urk. des Frhrl. v. Scheurl'schen Familienarchivs. Das anhangende wenig beschädigte schöne Siegel des Ausstellers und Verkäufers zeigt im Schilde ein nach rechts springendes Roß, als Helmzier des Wappens einen flugbereiten Vogel (Adler?) auf einem Dreiberg. Im übrigen s. Ratsverl. I, 363, Anm. 3.

32) Martin Kraft d. J. Vgl. Ratsverlässe 1, Nr. 479 Anm. und Nr. 3515.

Lorenz Kellner, Goldschmied.[33])

1532.

[f. 22b.]

Katherina doctor Christof Schewrlin.

[am Rande:] Was ich meinem weib schuldig bin und ir unser shun Jorg zalen soll.

Es ist zugedenken, das ich meinem weib di prautketen so ich ir geben, und ein ketlein, vhon trot, so si zu mir pracht, durch Hansen Lochingern umb 28 gulden, mher iren silbren pater noster, so ich doch zu irer gürtl verpraucht, umb 7 gulden und ir schlayr umb 18 ein halben gulden verkouft und dorzu vhon ir bei 12 gulden so ir herzog Heinrich von Braunschweig zuletz gelasn, entlehnt, thut alles bis in 66 fl. dogegen hab ich ir kouft vhon Jorgn Ditherrn ungrisch golt, $25^1/_2$ gulden, schwer 6 lot, umb 35 fl. 1 ß, und reinisch golt, auch 6 lot, di m umb 72 fl. minus $^1/_4$, umb 26 fl. 18 ß 2 h, thut an müntz 67 fl. 5 ß 4 ₰, dovhon hab ich ir machen losen, den Lorentzn Kelner untherm Ditherrn ain schone lustige zaum- oder zuglketten, thut zwen dinst, dann man mag si kurtzer und praiter machen zu ainem kelpentlein, wi ein glegte ketten, wigt 51 ung. gwicht, ich gab im zu machen aus freuntschaft — — — — — — — — — — — — — — — — 2 fl. 3 zwelfer, di hab ich meinem weib geschenkt, als si aus shuns Jorgen kindtpet gangen ist, doch zu bezalung obgemelter und aller andrer schulden, den 28 Maii 1532.

Item ich hab naigung tragen, di ketten lasen lenger zu machen, und darzu gelegt 10 gut ung. gulden, so ich den Tucherischen abverdint hab, 10 gut r[heinische] gulden und 6 chronen, mher 5 fl. $^1/_4$ halb ungrisch halb reinisch, zalt ich zu 11 ß, also wigt di ketten $81^1/_4$ ungrisch gulden gwicht; so gab ich im verner zu machen anderthalben gulden. Also gestet mich di ketten im namen des herrn hundertzwelf fl. 3 ß 2 ₰ 27 Julii 1532. Benedictus deus.

Martin Kraft.

s. oben unter Jakob Hofmann.

Pankraz Labenwolf[34])

und die Arbeiten zu einem Kunstbrunnen für den Kardinal Bernhard v. Cles.

Aug. 1532.

[f. 6a.] Als mir hivhor 6 messen leuchterrorn an die wendt vhon Peter Fischers testament geschankt sein, hab ich noch 6 und 12 hanthaben und 6 leuchter die im fhus hol sein machn lasn und Pangratzn Lawbnwolf dorfhur bezalt 19 Augusti 5 fl.

[f. 25b f.]

1532.

Cardinal vhon Trient

Meinem gnedigstn herrn herrn Bernhardtn Cardinaln und pischofen zu Trient ꝛc. überschickt ich di rechnung den 12 februarii und sein g. sol mir p. resto thut . . . . . 22 fl. 6 ß 28 ₰.

33) Vgl. a. Hampe, Nürnb. Ratsverlässe, I. Bd., S. 305 Anm.

34) Vgl. die Literaturangabe bei Hampe, Ratsverlässe, I. 540 Anm.

Item ich zalt maister Pangrotzn Lawbenwolf rotgiesern bei der schmelzhutten auf der arbait der 5 par prantrutten, den 4 februarii 100 fl. doran sol er mir auf beschehene rechnung — — — — — thut 42 fl. 2 ß 22 ₰.

Hochgedachten m g herrn Cardinaln, hab ich etliche andre dingk machen lasn und verrichtet, thut in suma alles 320 fl. 8 patzn minus 1 ₰ und hat mich sein f. g. des rests nemlich 120 fl. 8 patzn minus 1 ₰, zu Regnspurg den 4 Maij 1532, an Joachimthaler zu 16 patzn, zu dank entrichtet.

Meinem gnedigstn herrn Cardinaln zu Trient ꝛc. hab ich gelihen, seiner g. zeltmachern maister Jacoben Rennern, auf di 3 zelt 50 fl. und fhur den stull, prunnenvisirung, milaun, und anders 26 Julii — thut — — 69 fl. und fhur den andern lidren stul 4 fl. — — — — — — — — — — — — 73 fl. doran entphangen den 16 Augusti 50 fl. restat — — — — — — — — — — 23 fl. di hat mir auch zalt Hans vhon Fridingen, seiner g. hofmarschalck, den 27 Augusti, do ich seinen f. g. auf derselben silbergeschirr, vhon Mathesn Jorian aufbracht hab, auf 7 p. 3000 fl., und di silberschlüsl [sic!] zu mir gnomen und in mein eisnes truhelein gelegt. do man sie findet.

Ich hab seinen g. gelihen Erharten Schon fhur ein prunnenvisirung den 27 Sept. — — — — — — — — — — — — — — — — — — 1 fl. 4 ß 6 ₰ und 24 ₰ trankgelt. —
Ich zalt Marg. Pirpowmin 24 Novemb. — — — — — — — — — — — — — 8 fl.
von der visirung tranckgelt — — — — — — — — — — — — — — — — — 24 ₰
Item ich zalt maister Hainrichn pildhauern 6 dezemb. — — — — — 6 fl.
Ich zalt im durch Mathesn — — — — — — — — — — — — — 27. Janua. 6 fl

1533, 7. Januar.

[f. 45a.] Item mein gnedigster herr Cardinal zu Trient ist mir schuldig ut sup. ch. 26 — 15 fl. 5 ß 24 ₰
Maistei Erhartn Schon fhur visirung 1 fl. 4 ß 6 ₰, fur roln 40 ₰. mher M. Hainrichn 4 fl., Selnern trinkgelt 2 patzen visirung.

Juni 1533.

[f. 62a.] Item mir hat m. g. hr. Cardinal zu Trient etc. auf di prunnenarbeit verordnt und haben mir di Fucker zalt den 26. Junii thut in suma — auf mein quittung — — — — — — — — — — — — — — — — — — 200 fl.

Sommer 1533.

[f. 62b f.] Item sunabent 28 Junii hat Pangraz Lawbnwolf, rotgisser, m. g h. von Trient etc. prunnen in di wag gefhurt, hat gewegn 8 c 72 ß den c zu 18 fl. thut . . . . . 150 fl. 19 ß 2 h. dorauf zalt ich im des selben abents 100 fl. und in di wag zu fhuren und wegen 2 ß 7 ₰.

[f. 64a.] Item den 10 Julii schickt ich den prunnen wegk und meinem g. herrn von Trient und sein rechnung, bleibt mir sein f. g. schuldig — — — — — — 30 fl. 3 ß 6 ₰.

1533, 9. August.

[f. 68a.] Sunabent vigilia Laurentii, waren alle dingk lauter abzalt in der gantzn stat / dann so vhil den handl antrift, und ich het in vorrat 4 ß 0 ₰, und

mein weib zur haußirung in 2 fl. Allein was ich schuldig Pangratzn Lawbnwolf rotgiesern. 59 fl. 1 ß 7 ₰. dogegn warn mir schuldig m. gi herr von Trient ꝛc. 30 fl. 3 ß 6 ₰ und di von Paßaw 50 fl

1533, 16. August.

[f. 69a.] Item ich hab den 16 augusti durch handen Wilhelmen Schmidmayrs von einem erbern rot zu Paßaw entphangen meinen jarsolt 50 fl. und alsbaldt antwortn lasn Hansn Meuseln seine gelihene 25 fl. und Pangr. Lawbnwolff auch 25 fl. restat ich im noch 34 fl. 1 ß 7 ₰. [am Rande ist das Wort „zalt" beigefügt.]

1536.

[f. 131b.] s. o. u. Meister Albrecht.

Berthold Pelh, Goldschmied.

1538, 10. Januar.

[f. 173b.] Item ich hab entphangen[35]) 2 st. No. 94. 106. Thut 30 m lott N. gwicht. habe auch hi in der schau gewegn 30 m 4 lot 0 q. halten 15 lot 3 q 1 ₰. fein 29 m 14 lot, q 1 ₰ verkouft Pertolt Pelh goltschmidt 8 fl. 16 ß thut p. 66 + 263 fl. 1 ß. Thut zu 66 + 289 fl. 7 ß geburt junckern Christoffen fur sein 12½ m 120 fl. 2 h und der rest Newsessern thut 169 fl. 5 ß 10 h. Thut der unkost 6 ß.

Hans Platner.[36]).

Okt. 1537.

[f. 162a.] Item Hanns Platner hat mich abconterfeth, und mein mutter selig verneuet, hab ich zusamen in 2 teffelein verfassen und beschlagn lassen, dofhur zalt ich Platnern fur meins 2 fl. 4 ß 6 ₰ und fur mein mutter seligen und zu tranckgelt seinem shun 4 ß 6 ₰.

[Hierzu Randbemerkung Christian[7]) Scheurls: „NB. Diße beedte täffelein hab ich D. J. S. (?) Christian Scheurl 1638 im hauß der Scheurl zu verbleiben gestifftet."][37])

Erhart Schön.

[f. 26a, 45a: s. o. b. Pankraz Labenwolf.]

35) Als Anteil an der Bergwerksausbeute.

36) Vgl. Hampe, Nürnb. Ratsverlässe I, S. 202 Anm. 1. Nr. 1323, 1872 und 2979, die Nachweise Mummenhoffs in den Mitt. d. V. f. Gesch. d. St. Nbg. H. 10. S. 63 Anm.

37) Von den erwähnten beiden Bildnissen wird das der Mutter, der Helena Christoph Scheurl, geb. Tucher (1462—1516), ein 44,5 cm hohes und 30,5 cm breites Holztafelbild, dat. 1491, noch heute im v. Scheurl'schen Hause hier, Burgstraße 10, aufbewahrt. Die Dargestellte erscheint mit gelöst herabwallenden Haaren, welche durch einen Perlenkranz zusammengehalten werden und in graugrünem gemustertem Gewande (Dr. Fr. Tr. Schulz im Katalog der histor. Ausstell. der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906 unter Nr. 198, S. 77). Auf der Rückseite der Tafel unten ist ein Pergamentstreifen aufgeklebt mit dieser Aufschrift:

„Helena Tucherin nascitur posthuma 24 Julii 1462 uxor Christ. Scheurls. 2 Aug. 1480 Istum parit 11 Novemb. 1481. amatque ardentiß. moritur 7 Junii 1516. vixit ann. 53. Mens. X. dies: 4 An. 1491. Aetati 29.

1537 Ließ Christ: Scheurl Dtr. dißer alß seiner l. Mutter sel. Conterfei Durch Hans Plattner mahler verneuern vnd Christian Scheurl bedte 1638 ingleichen durch Leonh. . . . erle. (?)"

Den letzten Namen vermag ich mit Sicherheit nicht zu entziffern. Vielleicht Leonh. Heberle (1584—1656) ? Über den Verbleib des entsprechenden Bildnisses von Dr. Christoph Scheurl hat sich bis jetzt nichts in Erfahrung bringen lassen.

Virgil Solis d. Ä.

[f. 226b: s. o. b. Melchior Baier, Sept. 1540.]

Niklas Stör[38], Maler.

1532, 18. Sept.

[f. 35a.] Mir schanckt mein maler Nicklas Stor ein schwarz eingepunden wappenpuch den 18 Sept. im wert 1 fl.

(Lorenz) Trunck[39], Goldschmied.

1538.

[f. 173b.] s. o. b. Melchior Baier [1538, 9. Jan.].

[f. 177a.] Freitag 17 Maii kouft ich von Trunck goltschmidt, meinem weib ein schmale sammate beschlagne gurtl, wigt das ubergult beschlech 14½ lot. Thut alles grob gelt — — — — — — — — — 16 fl.

Wolf Ulpeck, Münzmeister zu Schwabach (1528—63)[40].

März 1538.

[f. 175b.] Item der kinder 86 m 12 lot. Sein verkouft 19 Apl. Wolfen Vlpeckn muntzmaistern zu Schwobach p. 17 ß. Thut 820 fl. 2 ß 0 h. Thut Newsessers 1/10 82 fl. 0 ß 2 h. der kinder unkost 8½ ß rest inen dise liberung Reminiscene — — — — — — — 737 fl. 13 ß 4 h.

Peter Vischer.

[Aug. 1532.]

[f. 6a.] Als mir hivhor 6 messen leuchterrorn an di wendt vhon Peter Fischers testament geschankt sein .... (s. o. b. Pankraz Labenwolf.)

Michel Wolgemuts Frau.

[1532, 21. April.]

In der Reihe der Nachbarsleute, denen Dr. Scheurl an dem Sonntag Jubilate, da der kleine Jörg Scheurl „aus der wester“[41] gebadet wird, Met, Wein u. Brot ins Haus schickt, ist auch der Name der „Malerin Wolgmuttin“ mitaufgeführt.

1532.

[f. 39a.] Ich bin schuldig worden meynem schwoger Asmus Futtrer[42] .... fhur 56 abconterphet houptleut 3 fl. 18 ß. —

38) Vgl. Hampe, Ratsverlässe I, S. 454, Anm. 2.

39) Vgl. Nürnberger Ratsverlässe I, S. 245, Anm. 2.

40) Über Ulpeck vgl. Gebert in der Festschrift hrsgg. vom „Verein f. Münzkunde in Nürnberg“. Nbg. 1907, S. 18, 31 und 32.

41) Bad, das den Allerkleinsten herkömmlicherweise am dritten Tage nach der Geburt mit einer gewissen Feierlichkeit bereitet wurde. Eine befriedigende Erklärung des Wortes und Begriffs sucht man auch bei Schmeller (II, 1043 f.) vergeblich. In Ergänzung der Anmerkung 23, Mitteilungen des German. Nationalmus. 1906, S. 98 (zu „Westerhaube“) mögen noch diese Nachweise Platz finden: Vilmar, Idiotikon von Kurhessen (1868), Neue Ausg., Marburg und Leipzig 1883, S. 450 f.; Herm. v. Pfister, Mundartl. und stammheitl. Nachträge zu Vilmars Idiotikon von Hessen. Marburg 1886, S. 334 und Herwig, Idiotismen aus Thüringen [aus der „Vogtei“ bei Mühlhausen i. Thür.], Jahresbericht des städt. Realgymnas. zu Eisleben 1893 (Programm Nr. 263), S. 31.

42) Erasmus Fütterer († 1551), Bruder von Dr. Scheurls Frau Katharina.

1533.

[f. 48b.] Ich schanckt m. g. herrn herzog Jorgn zu Sachsn ꝛc. eingepunden etwovyl contrafetter pildnus groser herrn und houptleut zu Mayland t[43]).

1532.

[f. 14a.] Sunabent den 20. Julii schanckt Johann Puchner, burger aufm Annaperg, meinem shun Jorgen, einen silbren lustgroschen, darauf der khuß Jude und der grus Joab künstlich geprecht sthin, wigt im wert. 18 sil. g. mit wünschung das ine der herr got dovhor behuten solt, den wil ich im aufbehalten und verwarn, domit er im bleib und er den fhindet.

1533. (1529.)

[f. 55b.] Hanns Schnot schankt im [dem einjährigen Söhnlein Doctor Christofs, Jörg Scheurl] ainen peutpfennig, mit der überschrift, des türken belagerung der stat Wien. den 24 Septembris. 1529.

Juli 1533.

[f. 63b.] Sunabent. 5 Julii. schanckt mir mein g. herr pischof Jacob zu Preslau ꝛc. ainen tripel ducaten seiner gnaden pildnus — — — — — — — — thut — — — 3 ungrisch fl.[44])

Juli 1533.

[f. 64b u. 68a siehe oben unter Mathes Gebel.

November 1533.

[f. 73b.] Item mein bruderlicher freundt Jorg Neusesser hat den 7 Novemb. meinem shun Jorgen zu seiner gedechtnus geschanckt, ein schone erzstufn und

43) An sich liegt es außerordentlich nahe an die Porträtgalerie des bekannten italien. Humanisten Paolo Giovio (Jovius, 1483—1552) zu denken. Vgl. Eugène Müntz, „Le musée de portraits de Paul Jove", in deutscher Übersetzung u. d. T. „Die Porträtsammlung des Paulus Jovius" in der Zeitschr. f. Bücherfreunde, VIII. Jahrg. 1904/05, S. 120—127; Alfred Hagelstange, „Eine Folge von Holzschnitt-Porträts der Visconti von Mailand"; Mitteil. des German. Nationalmus., Jahrg. 1904, S. 85—100; Franz Servaes, „Versunkene Kunstschätze"; Neue Freie Presse, Wien, 1905, Nr. 14508 v. 13. Januar.

Die allgemeine Anschauung aber erblickt die erste und älteste Reproduktion der Porträtgalerie in den (immerhin nur eine Abteilung des gesamten Bildervorrats, nämlich die „Kriegsmänner", wiedergebenden) Holzschnittillustrationen zu den von Robert Estienne in Paris veregten „Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum" des Jovius. Diese „vitae" sind tatsächlich erst 1549 erschienen und eine Briefstelle Giovios v. 14. Sept. 1548 (Müntz a. a. O. S. 123 und Hagelstange S. 87): „E volesse Dio, che di questa maniera si potessero intagliare tutte le immagini, che io tengo al Museo, almanco quelle degli nomini famosi in guerra" scheint allerdings die Annahme einer früheren Ausgabe von Reproduktionen nicht zu gestatten.

44) Bischof Jakob von Salza zu Breslau [1520—39] an Dr. Christof Scheurl, Akten des Scheurl-Archivs Vd, 1533, 23. Junii: „Eur hausfraun schicken wir hiebei zu unserer gedechtnus ein gulden nomisma oder conterfei unseres antlitz, dorin ir wol spuren werdt, ob sichs deme, jene zeit zu Bononien vergleicht, und was vor ein differenz zwuschen der jugend und alter ist". (S. a. Knod, Deutsche Studenten in Bologna, 1899, S. 476 und Nr. 3237.)

Eine Porträtmedaille des Bischofs Jakob v. Breslau aus demselben Jahre 1533 ist nicht bekannt. Dagegen wird bei Saurma, Schles. Münzen und Medaillen unter Nr. 17 eine goldne Porträtmedaille Jakobs v. Salza v. J. 1531 angeführt, von der Chr. Scheurl allenfalls 1533 ein Exemplar erhalten haben konnte.

etlich rotgulden stüflein, gedigen silber, aus der ainikeit, und 2 silbren g. konig Ludwigs und kongin Maria pildnus und dann graffen Steffan und grafen Lorentzn Schlicken pildnus im wert — — — 10 fl.

Dezember 1533.

[f. 73b.] Item mir hat herr Christof Kreß den 7. decemb. geschenckt sein silbrene pildnus[45]).

Oktober 1535.

[f. 108a.] Item domaln hat auch Jorg Neusesser meinem weib und shun Christofn, seiner gevattern und poten über den gulden groschen Samaritaner g. histori im wert 12½ fl. geschenckt ein lustig kunstlich verdeckt silbergschirr, dorauf Herodiadis histori gestempft und geschriben ist, wigt 2 m 12 lot 1 q, acht ich di m. per 15 fl. thut — — — — — — — — — — 40 fl. 10 ß 11 h

1535.

[f. 109b.] .... so hat Neusesser seiner gevattern geschenckt ainen Moyses und Samaritaner gulden schaug. im wert 12½ fl und seinem poten Christofen ein trinckgeschirr im wert 40 fl. 10 ß 11 h.

Oktober 1537.

[f. 161b unten.] mer schenkt ich dem kelner zu Aschaffnburg, Lenhartn Pertzn, einen schaugroschen könig von Ungern und seinen gemahel im wert bei 13 ß.

Mai 1538.

[176b.] Item auf montag nach Jubilate 13 Maii hab ich entphangen ein gut stuck weins von Aschafnburg, do mit und der gulden conterfetten pildnus mein gnedigsten herr Cardinal zu Mainz ꝛc. mich dises jar gnediglich verert hat[46]), gehalten 13½ eimer ..... Schencket dem kelner zu Aschafnburg [Lücke zum künftigen Eintragen des Namens Leonhard Pertz, s. o.] einen schaupfenning.

September 1538.[47])

[f. 185b.] Item als meine herrn umb gemainer stat nutz willen, die kayserlichen purgk, das vhesten und Thirgartner thor zu bevhestnen furgnomen, und den 31. Julii zu fronen angefangen, haben si den ersten stain legen lassen, den 3. Septembris, zwischen 2. und 3. gen tag als zu 3 uhrn des halben segers. 1538. des selb stain was rund, und ausgehauen, wi etwan ein reibstain und bedeckt, worein haben sie legen lasen. . . . . .

45) Medaille aus dem gleichen Jahr 1533: German. Museum Nr. 2535, in Bronze. Dieselbe in Silber ausgeführt bei Imhof, Nürnb. Münzcabinet 1. T., 2. Abt. (1782): Sammlung v. Kreß 2202. Vgl. nun auch Th. Hampe in der o. g. Festschr., hrsgg. v. „Ver. f. Münzk. in Nbg." 1907, S. 44.

46) Vgl. auch Julius Cahn, „Die Medaillenporträts des Kardinals Albrecht v. Mainz, Markgr. v. Brandenburg" in: Studien aus Kunst und Gesch., Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet. Freiburg i. Br., Herder 1906, S. 161–167, wo sich indes kaum eine Medaille genannt finden dürfte, die der Scheurl'schen Notiz entspräche.

47) am Rande: „Vesten pastey". Der Bau der Bastei an der Veste zu Nürnberg geschah durch Antonio di Vazuni (Vasani) in den Jahren 1538–1545.

Medaille auf die Erbauung der Bastei an der Burg zu Nürnberg 1538 von Peter Flötner.

Silbrengroschen[48]), mit ainem zwikopfigen gekronten adler, in der prust Castilien und Osterreich, dorunter die 2 Nur[n]berger wappen, und dozwischen zu unterst ein schrift: fundamentum salutis nostre Christus. auf der andern saiten:

Deo opt. max.

S. p. q. N.[49]) muros arcis, non satis firmos, ad sustinendos hostiles impetus, et iusta spatiorum adiectione, et multis subinde egestis ruderib. a fundamentis, magna cum laude, erexit, ac novos fecit, Imp. Carol. V. ces. p. f. semp. Aug. rege Hispan. Catholico, Archiduceque[50]) Aust. etc. et Ferdinan. fr. eius. rege item Rom. Hung. et Bohem. Romanique Imp. successore etc. patrib. vero p. Christof Tetzelio. Leonh. Tuchero et Sebald Pfinzingo. ann. M. D. XXX. VIII. men. Aug.

Item dinstag 10. Sept. haben meine herrn, ain losung angesezt, in gwonlicher form zu geben, zwischen dannen und Walburgis 1539. die schwur ich dinstag 22 octobris und zalt sie.

Juli 1533.

[f. 64b.] Ich hab mir machen lasen 24 Julii 8 zine eßschussln, habn gewegen 54 ₰, 6¼ ₰ p. 1 fl. thut 8 fl. 5 ₰ und kostn di woppen zustechn 8 zwelfer.

48) folgt nun die Beschreibung der bek. Medaille Peter Flötners (P. F. gez.) auf die Erbauung der Burgmauer in Nürnberg 1538. Vgl. Domanig, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur. 1895. S. A. a. d. 16. Bd. des Jahrb. der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserh., S. 27, Nr. 1; Domanig, Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhist. Hinsicht. Wien 1907, Nr. 78; G. v. Bezold, Die Medaillen Peter Flötners in der Festschr., hrsgg. v. V. f. Münzkunde in Nürnberg. Nürnberg 1907, S. 3 ff. und 7.

49) — senatus populusque Norimbergensis. — Am Rande steht: „Silbren muntz in die pastey vergraben".

50) Medaille selbst: ARCHIDUCIQ.

März 1534/35.

[f. 99b.] Item fhur 12 silbren hofbecher sambt zweyen secken und futralen 105 fl. 7 ß.

[f. 99b.] Fhur 2 maylendische irdene hantpeck, 2 giskandl, 4 schaln, 2 salzvhaß, 11 teler mit Scheurl und Futerer woppen — — — — — — — — 9 fl. 0 ß 13 ₰.

Oktober 1535.

[f. 108a.] Item domaln hat auch Jorg Neusesser meinem weib und shun Christofn seiner gevattern und poten[51]) über den gulden groschen, Samaritaner g. histori im wert 12½ fl. geschenkt ein lustig kunstlich verdeckt silbergschirr dorauf Herodiadis histori gestempft und geschriben ist, wigt 2 m 11 lot 1 q ach ch di m p. 15 fl. thut — — — — — — — — — — — — — 40 fl. 10 ß 11 h.

1541, 4. August..

[f. 236b.] Item herr Albrecht cardinal ertzpischof und kurfürst zu Mainz ꝛc. hat mir Hansen Eberhawsen secretarien zuschreiben lasen, sein churf. g. hab mein erpiten zu gnedigen gefallen angnomen, wol mein frummer gast sein, ist also vhon Regnspurg dinstag 2 zu uns ein und donerstag 4 augusti wider wegkzogen, hat vereret und zur letz gelasen . mir fur mein person ein artlich bedeckt ubergult trinckgschirlein. wigt 1 m 10 lot 2 q 2 ₰ im wert.

1533.

Martius.

[f. 52a.] Item mein liebste mhum Appolonia Tucherin het mit sundern begirden, meinen corallen rosnkrantz in irem sterben, am arm und verordnet mir iren schwarzn pater noster, doran sie uberaus gros petten erzeugt, mit ainem helfenpainen kreutzlein, so ir der alt Hanns Tucher, vhom heyligen lanndt pracht heth, mher ein helfenpainen crucifix teffelein, das ir mutter meiner anfrauen Elizabet H. Kreßin gewesn was und ein fazoleth vhon irem weyler,[52]) darzu gab mir frau Katherina Pyrchamerin di neu eptesin vhon wegen irer verstorben mumen und prelatin frauen Clara Pirchamerin ein helfenpainen todtn kopf in silber gefast.

April 1536.

[f. 129a.] Ich hab meinen Turckes ringk meinem schwogern Christofn Ploden zu Lubeck zu verkoufen zugestelt, hat mir den verrechnt umb 12 fl und mit lennbet[53]) gut gemacht.

1541, 4. August.

[f. 236b.] [Von Kurfürst Albrecht von Mainz geschenkt:] der doctorin ein lustige scheinliche ketten auf den neuen form, wigt 12 fl. golt minus [fehlt eine Zahl] fl. kost zu machen .... [Lücke] und beiden hausgesinden, die gespeist sein, 6 fl. g. und 1 fl. patzn. benedictus deus.

51) Paten, Taufpaten.

52) Nonnenschleier vgl. Schmeller, Bayer. Wörterbuch II. 887.

53) Leinwand.

1532.

[f. 6b.] Ich hab zalt meinem nachborn dem schreyner vhon meiner lieben mutter seligen gwantkaltern[54]) so mir in der tailung worden ist, klayner und auf di welschen art lustig, mit ainem fus, capitell, zweyen thurlein, verporgen und andern schubladen zu machen. zusampt dem alten schloß unnd pannten, erstlich 4 ß 6 ₰, fhur ainen span oder scheit fledren holz, mher 2 fl. 4 ß 6 ₰, und der maisterin 1 ß 6 ₰ und dem geselln trankgelt 24 ₰, den 17. Septemb. 1532.

Mher zalt ich dovhon zubeschlahen, fhur zway schlosser, panndt und ringken — — — — — — 1 fl. 6 ß 9 ₰.

1533.

[f. 54a.] Item ich hab meinen fladren[55]) grosn kalther und 14 fl. geben fhur den neuen grosen kalther auf di welschen manir, mit seuln und oben mit dem umbgangk, kost zu beschlahen den 8 Julii — $4^1/_2$ fl.

April 1533.

[f. 55a.] Item meinen ererbten grosen fledren kalther, den mir der verlogn Anthoni Schlaginhaufn schreyner welsch bekleiden solt, und er herrn Christofn Tezeln obristen losung herrn umb 8 fl. verkouft, hab ich widerumb vhon im gelost und im mit sampt dem schabn und virnusn zalt 29 Martij thut in alles — — — — — — — — — — — — — — — — 10 fl.

März 1534/35.

[f. 99b.] fur sechs debich zu Antorf mit Scheurl und Futterer woppen und diselben mit schetter und ringen zu umbneen — — — — — — — — — 40 fl. 3 ß 19 ₰.

Zu Melchior Baier.

Von Theodor Hampe.

In dem im Erscheinen begriffenen zweiten Bande des von Ulrich Thieme und Felix Becker herausgegebenen „Allgemeinen Lexikons der bildenden Künstler" habe ich eingehender als es sonst bisher geschehen ist über Leben und Werke des von Neudörfer gepriesenen Goldschmieds Melchior Baier gehandelt und daselbst auch bereits sowohl auf die archivalischen Nachrichten, die Heinrich Heerwagen in den diesen Zeilen vorangehenden Auszügen aus Dr. Christoph Scheurls sogen. Schuld- und Rechnungsbuche veröffentlicht hat, als auch auf einige weitere Notizen über den Künstler in des Nürnberger Patriziers Lienhard Tucher (1487—1568) Ausgabenbuch aus den Jahren 1545 bis 1551 kurz Bezug genommen. Ich gebe diese letzteren Nachrichten im folgenden in extenso wieder, da sie, wenn sie auch nicht von der Bedeutung sind wie die genauen Beschreibungen Melchior Baierscher Arbeiten im Scheurlschen Buche, doch nicht unwesentlich zur Vervollständigung des Bildes, das wir uns bisher von seiner Tätigkeit machen können, beitragen. Das betreffende Ausgabenbuch befindet sich im Freiherrl. von Tucherschen Familienarchive, aus

54) kalter (ge-halter) = Schrankf.

55) von Masernholz; vgl. Schmeller, I, 787.

dessen reichen Beständen ich im Laufe der Zeit noch mancherlei Material zur Kunst- und Kulturgeschichte namentlich des 16. Jahruhnderts zu veröffentlichen hoffe. Schon hier aber möchte ich Herrn Regierungsrat Christoph Freiherrn von Tucher für die außerordentliche Liberalität, mit der er mir in den letzten Jahren die Durchsicht der wichtigsten älteren Bestände des Tucherschen Archives gestattete, meinen wärmsten Dank zum Ausdruck zu bringen nicht verfehlen.

Die Melchior Baier betreffenden Aufzeichnungen beginnen im Jahre 1549 und laufen bis gegen den Schluß des Ausgabenbuches (1551), das keinerlei Paginierung aufweist, fort. Sehr zu bedauern bleibt, daß sich weder frühere noch spätere Ausgabenbücher Lienhard Tuchers erhalten haben, die in der Ausführlichkeit und Genauigkeit, mit der sie geführt sind, gewiß noch vielfach willkommenes Licht auf das Leben und Schaffen einzelner Künstler geworfen und vermutlich auch über die Tätigkeit Melchior Baiers in den letzten 26 Jahren seines Lebens, die vorläufig noch in undurchdringliches Dunkel gehüllt sind, einigen Aufschluß gewährt haben würden. Wie die Sachen liegen, bleibt der Eintrag Lienhard Tuchers vom 24. März 1551 der späteste quellenmäßige Beleg für die Ausübung seiner Kunst durch unseren aller Wahrscheinlichkeit nach erst im August 1577 verstorbenen Meister.

Ich lasse nunmehr die auf ihn bezüglichen Auszüge folgen:

„Adi 24 Augusto [1549] hab in No. 80 [wohl die Bezeichnung des Fasses], in einem drotfas, von hin auf Genff gesant 1 kistlen, dorin ein schön clainott, silber vergult mit einem deckell, so mir der Melcher Pair hat gemacht; das wigt 2 m 15 lott 2 q und kost, zu 14 fl. ¼ grobe montz 1 m, und 24 ß drinckgelz, thut als . . . . . 12 fl. 8 ß.

Mer für das futter [Futteral] darzu bezalt . . . . . 1 fl. 10 ß.

Solchs clainott soll von Lion gein Seragossa gesant wern und von wegen meins suns Sixt dem Johan Zypero zu Seragossa geschenckt wern für ½ jar kostgellt, das er im 48. jar [d. h. 1548] ist pei im gewest, und (itzt) pey dem Luys Petter Vallegir zu Valludellit ist icz."

„Adi 2 Hottober [2. Oktober 1549] hab ich pey des Melcher Pair, goltschmydt, vor ezlichen wochen ein drinckgeschir bestellt von wegen meins suns Sixt in Speingne zu verschencken von wegen eins kostgeltz; do ich mich aber ytzt vermudt, es werd mit gelt bezalt werden, solchs will ich auf ein fürpaß not behalten. Ist silber und vergült, wigt 3 m 0 lot 1 q 1 ß kost, zu 14 fl. 5 ß 1 m, und 24 ß drinckgeltz, mer für 1 futter darzu bezalt 1½ fl. thut als . . . fl. 44 ℔ 5 ß 6. Hat dem Petter Vallegir gen Valludullit soln geschenckt werden". [also wohl anstatt eines Kostgelds für ein weiteres halbes Jahr.]

„Adi 18 detto [18. November 1549] hab ich vom Melcher Pair, goldtschmydt, ein nyderdrechtig[56]) silber vergult cleinet mit einer deck kauft, das wigt

56) Das Wort bedeutet hier offenbar soviel wie „niedrig", „nicht hoch"; also war vielleicht eine flache Schale mit Fuß im Gegensatz zu Pokalen, Bechern und dergl. gemeint.

2 m 13 lot 0 q 3 ₰, 1 m zu 14 fl. 5 ß. 1 m mit grober montz zalt, thut sambt 24 ₰ drinckgellt . . . . . 40 fl. 7 ß
Mer zalt ich für ein futter [Futteral] darzu, kost . . . . . 1 fl. 10 ß
Suma 42 fl. 17 ß."

„Adi 3 detto [3. Dezember 1549] zalt ich Melcher Pair von wopen in Tuch[er] und Scheurln schilt in ein scheurn zu machen 2 sch. Davon im zalt fürs silber 15 s. und vom machlon 1½ fl. thut peds . . . . . 2 fl. ¼"

Adi 19 Jullet [19. Juli 1550] hab ich in No. [Lücke] ein kistlen per Lion auff Strospurg zu eingeschlagen, darin 1 silber vergult cleinett, wigt 2 m 13 lot 0 q 3 ₰, (kost) zu 14 fl. ¼ 1 m, von Melcher Pair kauft. Das soll von Lion aus weitter in Speingne dem Luys Falger in Valladollit zugesant und von wegen meins suns Sixt, den er ½ jar in der kost gehalten hat, dafür geschenckt werden; das kost . . . . . fl. 40 s. 4

„Adi 24 marzo [24. März 1551] zalt ich dem Melcher Pair, goltschmidt, für 9 silbere vergulte, aus und innen, auch an füessen, mygollen, schön und sauber gemacht: die wegen suma 7 marck 6 s. 1 q. Die hab ich für 7 m 6 lott, zu 14 fl. 5 ß 1 m. par zalt mit patzen troffener [?] in suma . . . . . 105 fl. 1 ß 1 ₰
Mer zu trinckgellt zalt 3 patzen . . . . . 4 ß.
Hab solche aus guttem willen meiner lieben eewittin[57]) selligen geschwisterett zu einer gedechtnus ir jedem eins zugeschickt, von irn wegen zu gedechtnus zu haben, nachdem sie mit in allen in gutter ainigkait ist gestanden . . . . .; und ist auff jeden mygollen gestochen, wems gehort: erstlich eins herrn Casper Nützell dem eltern, mer eins der schwester Angnes Hans Hegnerin, eins der Urssell Partolt Heldin, ein der Cordulla Jorg Heldin, eins der junckfrau Karittas Nützlin, mer dergleichen eins meinem lieben vetter Anthoni Tucher und eins der Ursella Paullus Tucherin und 2 mygollen meins lieben aiden Jorgen Geuder zweyen tochtern mit nomen jf. Luckrezia und Leonnora. Solche hat sie mir etzlich wochen vor irem abgang bevolhen und gepetten, ir jeder etwas zu gedechtnüs von irn wegen zu geben. Ausserhalb der peden töchter hat sie mir gegen nymandt ainichen bevelch nit geben, noch waß derhalb an mich gemudt . . . ."

Es wäre sehr zu wünschen, daß sich nach den Beschreibungen bei Scheurl oder den Angaben Tuchers noch die eine oder andere Goldschmiedearbeit Melchior Baiers — die im Auftrage Lienhard Tuchers gefertigten Stücke müßten außer dem Nürnberger Beschauzeichen und Controllstich auch das aus M und B bestehende Meisterzeichen Baiers, wie es die Ordnung von 1541 verlangte, tragen — etwa in Saragossa, Valladolid etc. nachweisen lassen möchte. In der einschlägigen Literatur sind meine Nachforschungen danach freilich bisher noch vergeblich gewesen.

57) Lienhard Tuchers zweite Frau Katharina geb. Nützel, mit der er sich 1522 vermählt hatte, war am 13. Dezember 1550 gestorben.

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Lorenz Reinhold Spitzenpfeil, Zum Bauprojekt des Petriturmes in Kulmbach. Eine kulturhistorische Skizze. Mit einem Vorwort von Dr. Paul Johannes Rée und einem literarischen Anhang. Kulmbach 1908. Druck und Verlag von Rich. Rehm.

Das Interesse für Denkmalpflege und Heimatschutz, durch Wort und Schrift gefördert, beginnt in weitere Kreise des Volkes zu dringen. Das ist gut und löblich, aber es hat auch seine Kehrseite, es kann sich ein Übereifer im Konservieren einstellen, der die Bestrebungen der Denkmalpfleger diskreditiert und der Denkmalpflege mehr schadet als nützt.

Ein Produkt solchen Übereifers, sicher in bestem Wollen, aber mit ungenügendem kritischem Verständnis geschrieben, ist die Schrift von Spitzenpfeil, die sich mit dem Bauprojekt des Petriturmes in Kulmbach beschäftigt. Es wäre kaum angezeigt, sie zu besprechen, wenn sie nicht von P. J. Rée eingeführt und von Konrad Lange im Kunstwart gelobt und in ihrer Tendenz unterstützt worden wäre. Wir sind leider schon dahin gekommen, daß jeder, der gegen eine bauliche Änderung an einem alten Gebäude Einspruch erhebt, der Unterstützung sicher sein kann, ohne daß nach der Berechtigung des Einspruchs gefragt wird.

Es ist nötig, hier einmal einige prinzipielle Erörterungen zu geben, es ist auch nötig, einmal die fortwährenden Verunglimpfungen der Kunst des 19. Jahrhunderts abzuweisen.

Was die Schrift Spitzenpfeils charakterisiert, ist, daß er durchgehend mit Halbwahrheiten operiert und aus ihnen falsche Schlüsse zieht. Er beginnt mit einigen allgemeinen Bemerkungen über die übertriebene Sucht, alte Bauwerke zu restaurieren und führt als Beleg dafür, daß sie noch nicht überwunden ist, den Plan, den Petriturm in Kulmbach auszubauen an. Er spricht seine Verwunderung darüber aus, daß dem angeklagten Turm noch kein Verteidiger erstanden ist und übernimmt nun selbst die Verteidigung. Die Kirche in Kulmbach ist eine Hallenkirche mit hohem Dach. Ihr ist westlich ein Turm vorgelegt, dessen viereckiger Teil, in fünf Geschosse gegliedert noch unter der Höhe des Kirchendaches bleibt. Auf diesem Unterbau erhebt sich zurückspringend eine achteckige Glockenstube, die bis zum Dachfirst reicht und darüber der Helm. Es ist nun die Absicht, an Stelle dieser Glockenstube einen höheren Aufbau des Turmes zu stezen. Spitzenpfeil bekämpft diesen Plan und tritt für die Erhaltung des bestehenden Zustandes ein. Er argumentiert so: Frühere Jahrhunderte, in welchen manches für die Kirche geschehen ist und in welchen manche würdige Bauwerke in Kulmbach entstanden sind, haben an der Glockenstube keinen Anstoß genommen. Die Kirche steht hoch, sie braucht aber keinen hohen Turm. Der Turm fügt sich, so wie er ist, dem Stadtbild gut ein. Das Mißverhältnis zwischen Kirchendach und Helm kommt nicht von allen Seiten zur Geltung. Die hohen Türme entstammen meist dem 13. und 14. Jahrhundert, im 15. kam die Sitte, hohe Kirchtürme zu errichten, mehr und mehr ab. „Die beginnende Renaissance und die Morgenluft der Reformation mögen die innere Ursache gewesen sein, daß man nicht mehr in den Himmel hinein baute, ja sogar manche Türme unvollendet ließ. Dann wäre die geringe Höhe des Petriturmes, die sich ja auch aus der örtlichen Lage erklären läßt, ein Zeichen protestantischen Geistes, und eine protestantische Gemeinde des 20. Jahrhunderts — ich wiederhole das — sollte erst recht keine Veranlassung haben, einen Zeugen jener Tage zu beseitigen. Für mich gibt es keine protestantiche oder katholische Turmform, allein die auf Weltflucht hindeutende übermäßige Höhe eines Turmes hat mit wahrhaftem Protestantismus nichts zu tun."

„Das zu Unrecht ergangene Urteil muß rückgängig gemacht werden: denn die dem Turme angedichteten Mängel sind zum Teil überhaupt nicht, zum Teil nur in geringem Maße vorhanden, zum Teil entpuppen sie sich bei gerechter Würdigung der Verhältnisse als Vorzüge."

Sehen wir nun den Turm an, so ist für jeden, der einigermaßen mit den Proportionen gotischer Bauten vertraut ist, klar, daß die Glockenstube zu dem viereckigen Unterbau ebenso wie zu dem Kirchenschiff in einem schreienden Mißverhältnis steht. Es ist gar nicht zu bezweifeln, daß der Turm anders projektiert war und daß die Ausführung aus irgend einem Grunde, den wir nicht kennen, unterbrochen und zu einem notdürftigen Abschluß gebracht worden ist. Hierin protestantischen Geist erkennen zu wollen, ist Täuschung. Man meide doch solche an den Haaren herbeigezogene kulturhistorische Beziehungen. Daß im 15. Jahrhundert die Sitte, hohe Türme zu bauen, abkam, ist eine neue Entdeckung. Ich war bisher der Meinung, gerade in der Spätgotik seien Hunderte von hohen, ja einige der allerhöchsten Türme wie die von Straßburg, Antwerpen und Landshut entstanden, doch ich bin nicht rechthaberisch und kann mich irren. Darin irre ich mich aber nicht, daß ich behaupte, die unschöne Glockenstube steht zu dem sonst stattlichen Gebäude außer Verhältnis und stört dessen Harmonie. Einem solchen Einwand baut Spitzenpfeil mit der Behauptung vor, der Turm fügt sich dem Stadtbild gut ein. Auch das ist eine grundlose Behauptung, man fragt, wenn man das große Dach der hochgelegenen Kirche sieht, unwillkürlich: wo ist denn der Turm. Man hat das Gefühl, daß hier etwas fehlt. Daß aber durch eine richtig proportionierte Erhöhung des Turmes das Stadtbild gefährdet werde, ist nicht zu befürchten, denn es wird stets durch die Höhe mit der Plassenburg beherrscht, und so groß, daß er dagegen ns Gewicht fallen könnte, wird der Turm ja nicht werden.

Die Angelegenheit ist eine Kirchturmfrage nicht allein im wörtlichen, sondern auch im übertragenen Sinn. Die Kulmbacher mögen sie unter sich ausmachen, sollen aber weitere Kreise damit nicht behelligen. Es ist für die Allgemeinheit sehr gleichgültig, ob der Turm erhöht wird oder nicht, denn die Kirche ist schon seit lange so umgestaltet, daß sie als historisches Denkmal kaum mehr in Betracht kommt.

Es heißt aber die Ziele der Denkmalpflege überspannen, wenn man ausnahmslos jeden alten Bau als historisches Denkmal erklären und für alle Zeiten in seinem Bestand vom Jahre 1908 erhalten will; das liefe darauf hinaus, daß vom Beginn des 20. Jahrhunderts an die Städte und Dörfer Deutschlands mumifiziert würden. Ein solches Verfahren würde in kurzer Zeit eine Reaktion hervorrufen, welche die sorgsam eingeleiteten Maßnahmen zum Schutze unserer Denkmäler aufs schwerste schädigen würde.

Die Denkmalpflege ist durchaus keine so einfache Sache, sie hat nur zu oft zu entscheiden über zivilisatorische Interessen, welche einander entgegenstehen und welchen man nach beiden Seiten eine Berechtigung nicht absprechen kann, und die Sachlage ist, selbst wo der Denkmalschutz gesetzlich geregelt ist, nicht immer so klar, daß eine unzweifelhafte Richtschnur für die Entscheidung gegeben ist. Eine generelle Behandlung nach einem bestimmten Schema ist unzulässig. Jeder Fall muß für sich geprüft werden. Für Denkmäler von historischer und künstlerischer Bedeutung muß der sorgsamste Schutz und die konservativste Behandlung verlangt werden. Sie dürfen nicht zum Spielball künstlerischer Launen werden.

Diese Erkenntnis darf als das feststehende, als das bleibende Resultat der Erwägungen und Erörterungen über den Denkmalschutz betrachtet werden. Noch ist sie, wie wir alle wissen, nicht allgemein durchgedrungen, aber die Pietät gegen die Denkmäler unserer Vorzeit ist doch im Zunehmen. Soll diese Bewegung, deren Erstarken wir alle wünschen, nicht gehemmt und gelähmt werden, so darf die überspannte Forderung unbedingten Schutzes auch für Bauten von geringer Bedeutung nicht erhoben werden. Die Forderungen des Tages können modifiziert und eingeschränkt, nicht aber aufgehoben werden. Versucht man dies, so werden sie sich Bahn brechen an Stellen, wo man es nicht erwartet und nicht wünschen darf.

Sehen wir von den praktischen Forderungen ab, so hat die Denkmalpflege wissenschaftliche und künstlerische Interessen zu wahren und in Einklang zu bringen. Heute überwiegen die wissenschaftlichen. Wir hoffen und wünschen, daß ihnen auch in Zukunft ihr Recht gewahrt bleibe, aber wir haben keine Garantie dafür. Der beste Schutz ist, daß die Bestätigung künstlerischer Bestrebungen nicht völlig unterbunden wird. An Bauten, welche im Gebrauch stehen, ist zu allen Zeiten geändert worden. Nicht nur aus praktischen Gründen, sondern auch aus ästhetischen. Früher nahm man daran gar keinen Anstoß; wir fragen mit Recht, ob solche Eingriffe berechtigt sind oder nicht. Wir werden sie hier abweisen, da beschränken, dort zulassen, aber wir dürfen sie nicht a priori in allen Fällen als unzulässig erklären. Es ist verkehrt, zu glauben,

das Alte sei schon als Altes zu schützen und der Erhaltung wert, oder es sei in allen Fällen so schön, daß es keiner Verbesserung mehr fähig sei. In Kulmbach ist eine solche sehr wohl zu erreichen und man kann dem Künstler freie Hand lassen, ohne daß historische oder ästhetische Interessen verletzt werden.

Nun wird gesagt, wenn gebaut werden soll, so sei es denn, aber man baue wenigstens nicht in gotischem, sondern in modernem Stil.

Zur Begründung dieser Forderung wird behauptet, zu keiner (früheren) Zeit wußte man etwas vom Ausbauen im Geist früherer Stilepochen. Auch diese Behauptung ist in ihrer Allgemeinheit nicht richtig. Man hat allerdings in früheren Jahrhunderten nicht wie im 19. grundsätzlich und allgemein Anbauten und Ergänzungen an alten Gebäuden in deren Stilformen ausgeführt, aber es ist doch vorgekommen, und es ist viel häufiger vorgekommen, als wir glauben. Die Gotik war noch lange Keirhenstil, als die Renaissance schon längst herrschend war, des sind viele Jesuitenkirchen Zeugnis und noch im 18. Jahrhundert wurde die Katharinenkirche in Frankfurt gotisch gebaut. Ein fast vollständiger Neubau aus dem 17. Jahrhundert ist die Kathedrale zu Orléans. Die alte Kathedrale aus dem späten 13. und dem 14. Jahrhundert war 1567 von den Hugenotten großenteils zerstört worden, der Neubau wurde 1601 begonnen und langsam weiter geführt. Das oberste Geschoß der Türme wurde erst 1790 gebaut. Der gotische Stil ist bis zuletzt festgehalten und die Formen in der Art des 15. Jahrhunderts sehr rein. Der Bau selbst aber nimmt nach Dimensionen und Proportionen eine sehr hohe Stelle in der gotischen Kunst ein.

Mit der Kathedrale von Orléans sind andere Ergänzungen und Wiederherstellungen nicht zu vergleichen, aber sie sind zahlreich, namentlich in Frankreich. Schon im 14. Jahrhundert, als die höchste Blütezeit der Gotik schon vorüber war, wurde in Lassay die teilweise von den Engländern zerstörte Kirche in genauem Anschluß an die erhaltenen Teile in romanischen Formen ergänzt. Aus dem 17. Jahrhundert haben wir eine ganze Reihe von s t i l g e m ä ß e n Restaurationen. Ich führe nur einige Beispiele an.

Im Beginne des 17. Jahrhunderts wurde die Kirche Saint Étienne in Caen von dem Prior Jean de Baillehache in Stand gesetzt. Der Bau war so verwahrlost, daß man erst daran dachte, den Chor ganz abzubrechen. Die Arbeiten wurden in dem Langhaus begonnen und nachdem dieses glücklich vollendet war, faßte man Mut, auch den Chor wieder herzustellen. Das Langhaus ist aus dem 11. und 12. Jahrhundert, eines der Hauptbeispiele der romanischen Baukunst in der Normandie, der Chor aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, eines der wichtigsten Denkmäler der normannischen Frühgotik. Die Wiederherstellungsarbeiten sind mit der größten Genauigkeit den Stilphasen der Erbauungszeiten angepaßt, so daß nur eine sehr eindringende, auf schriftliche Dokumente begründete Untersuchung ihren Umfang feststellen konnte.

Der Chor von Saint Nicolas zu Contances ist um 1620 ganz im Stil der normannischen Bauten des 13. Jahrhunderts erbaut worden. Der Turm der Kirche zu Lasson ist im Ende des 16. Jahrhunderts erbaut. Man hat ihn für sein Werk des 13. gehalten, bis man die Grabinschrift des Pfarrers fand, der ihn gebaut hat. Im nördlichen Flügel des Atruims von San Ambrogio zu Mailand sind im 17. Jahrhundert Restaurationsarbeiten vorgenommen worden. Ich habe dieses Teile von den alten erst unterschieden, als ich zum dritten oder vierten Male in San Ambrogio war. Die Turm von S. Matthias in Trier weist Restaurationen in romanischen Formen aus dem 17. Jahrhundert auf. Große Teile der Kirche zu Andlau im Elsaß, die im dreißigjährigen Kriege zerstört worden waren, sind in der Frühzeit des 18. Jahrhunderts in rheinisch romanischen Formen aufgebaut worden.

Die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Es stehen ihnen viel mehr gegenüber, welche im Stil ihrer eigenen Zeit gehalten sind, gleichwohl beweisen sie unwiderleglich, daß das Gefühl für die stilistische Einheit eines Bauwerkes schon in früheren Zeiten vorhanden war. Und warum sollte es auch nicht vorhanden gewesen sein, es ist doch natürlich, ein Kunstwerk als eine homogene Einheit zu betrachten. An Werken der Plastik und Malerei, an welchen Ergänzungen vorgenommen werden dürfen — und sie müssen da vorgenommen werden, wo ein Werk nicht wissenschaftliches Studienobjekt geworden ist, sondern künstlerischen Zwecken zu dienen hat —, hält man es für selbstverständlich, daß sie sich dem Stil des Werkes genau anzupassen haben, man sollte ein gleiches Verfahren bei Bauwerken wenigstens nicht prinzipiell abweisen. Das Verhältnis ist in der Architektur allerdings etwas anders; wenige Bauten sind so streng organisiert, daß sie nicht Anbauten

vertrügen, und es ist gar nicht in Abrede zu stellen, daß solche, trotz stilistischer Differenzen, oft mit großem Glück ausgeführt worden sind. Aber das ist niemals Architektur im höchsten Sinne, sondern die Wirkung beruht auf dem malerischen Prinzip des Kontrastes.

Und damit kommen wir auf eine der Ursachen, welche in unseren Tagen zu der Forderung geführt haben, Anbauten und Ausbauten sollen im Stil der Zeit ausgeführt werden. Eine malerisch fühlende Zeit, wie unsere, freut sich des Reizes der Gegensätze, eine streng architektonisch fühlende wird an ihm nur mäßige Befriedigung finden und die stilistische Einheit höher stellen.

Was nun die Stilfrage für An- und Ausbauten betrifft, so muß ich leider bekennen, daß ich sie für eine untergeordnete halte. Mir kommt es nicht darauf an, in welchem Stil gebaut wird, sondern darauf, daß schön gebaut wird. Schön bauen kann man aber in jedem Stil. Man kann auch in jedem Stil schlecht bauen, und die Meinung, ein Bau sei schon schön, wenn er modern ist, ist ebenso verkehrt als die, jede alte Hütte müsse erhalten und jeder alte Hosenträger müsse in ein Museum gesteckt werden.

Es wird mir nun entgegengehalten werden: schön bauen kann man in jedem Stil, doch nur in der Zeit, in welcher er entsteht, nicht aber in späterer Repristination. Auch dieser Behauptung kann ich nur bedingte Geltung zuerkennen. Kein Einsichtiger wird die Architektur des 19. Jahrhunderts der des 12. oder 13. gleichstellen, aber sie hat doch Bedeutendes geleistet und die Wurzeln der modernen Architektur reichen viel weiter in das 19. Jahrhundert hinein als man glaubt. Die Künstler, welche den modernen Stil geschaffen haben, haben mit Ernst und großer künstlerischer Kraft gearbeitet. Man wird ihrem Wirken seine Hochachtung nicht versagen, man wird ihnen sogar zu Gute halten, wenn sie auf ihre Vorgänger mit Geringschätzung herabblicken. Aber das Recht, das ich dem schaffenden Künstler, der einseitig ist und einseitig sein muß, einräume, bestreite ich dem Kritiker, dessen Aufgabe es ist, ohne Voreingenommenheit jeder künstlerischen Leistung gerecht zu werden. Die Herren haben ein kurzes Gedächtnis. Sie haben bereits vergessen, daß sie mit derselben Überzeugung, mit der sie heute die Moderne preisen vor zwanzig und dreißig Jahren die deutsche Renaissance als die wahre nationale Kunst begrüßt haben. Was wir damals hörten, waren Phrasen und was wir heute hören, sind Phrasen. Und eine ganz verlogene Phrase ist die von der künstlerischen Impotenz des 19. Jahrhunderts und die, die Künstler des 19. Jahrhunderts hätten nicht aus ihrem eigenen, sondern aus dem Gefühl früherer Zeiten herausgeschaffen, oder nicht geschaffen, sondern kombiniert. Wer das Wesen der Baukunst nur in den Detailformen sucht, der versteht nichts von Architektur, wer sie aber auf ihre kompositorischen Leistungen ansieht, wird auch im 19. Jahrhundert eine große Zahl hochbedeutender Werke finden. Und wer sich die Mühe nimmt, die enorme künstlerische Arbeit zu studieren, welche auf die großen Konkurrenzen der letzten fünfzig Jahre verwandt worden ist, der wird inne, daß über alle Verschiedenheit des Details hinweg eine konsequente Entwicklung stattgefunden hat. Die Kunst des 19. Jahrhunderts hat da und dort, namentlich im Kirchenbau archaisiert, im ganzen war ihr Verhältnis zur Kunst früherer Epochen wenig anders als das der Renaissance zur Antike. In meiner Jugend gab es noch sehr gebildete Leute, welche behaupteten, die Renaissance sei kein Stil, und die Kunst des Rococo wurde ganz allgemein als Verirrung und Unsinn bezeichnet, ganz wie heute die des 19. Jahrhunderts. Die Zeiten der Verkennung jener sind endgültig vorbei, auch für die Kunst des 19. Jahrhunderts wird der Tag kommen, da der Nebel des Vorurteils weicht und man klar sehen wird, daß und was sie bleibendes geschaffen hat.

Kommen wir auf die Restaurationen zurück. Die abstrakte Forderung, ein Gebäude müsse in seinen ursprünglichen Zustand versetzt werden, ist eine mißverstandene Folgerung aus der romantischen Begeisterung für das Mittelalter. Was hier verwüstet worden ist, ist mir besser bekannt als Vielen, denn ich habe mehr Kirchen analytisch untersucht, als die meisten Menschen. Es darf aber nicht verkannt werden, daß sehr viele Kirchen in trostlosem Zustande in das 19. Jahrhundert gekommen sind, daß Restaurationen nicht zu vermeiden waren, und neben vielen aussichtslosen und verfehlten stehen auch nicht wenige, welche in künstlerischer und archäologisch tadelloser Weise durchgeführt sind. Nur Vorurteil wird das verkennen. Die historisch künstlerische Arbeit war nicht vergebens. Ob nun der Turm in Kulmbach ausgebaut wird oder nicht, ob er in modernen oder in gotischen Formen gebaut wird, ist, ich wiederhole es, eine Frage, über welche sich weitere Kreise nicht zu beunruhigen brauchen. Das aber darf ausgesprochen werden: Ein besseres Verhältnis zwischen Turm und Kirche ist für einen Architekten, der Gefühl für Pro-

portionen hat, nicht schwer zu erreichen, und ferner: Es gibt Künstler, welche die historischen Formen so weit beherrschen, daß sie mit ihnen sicher künstlerisch schalten können. Fällt einem solchen die bescheidene Aufgabe zu, den Kulmbacher Turm auszubauen, so darf man getrost erwarten, daß er sie künstlerisch lösen wird.

Meine Ausführungen richten sich gegen Extravaganzen der Denkmalpflege. Im Interesse ihrer gedeihlichen Entwicklung möchte ich wünschen, daß unbedeutende Fragen, wie die des Turmbaues in Kulmbach nicht zu häufig in so agitatorischer Weise aufgebauscht werden. Ich will ja die gute Absicht des Herrn Spitzenpfeil nicht bezweifeln, sollte er mir aber, was ich nicht glaube, sein Stammbuch vorlegen, so würde ich ihm vielleicht hineinschreiben: Ne sutor supra crepidam. Bezold.

EIN SPÄTGOTISCHES CIBORIUM.

Von EDWIN REDSLOB.

(Neuerwerbung des Jahres 1908.)

(Mit 1 Tafel.)

Die Abteilung der kirchlichen Geräte des Germanischen Nationalmuseums wurde im laufenden Jahre durch zwei hervorragende Werke vermehrt, welche der zu München versteigerten Sammlung Franz Greb[1]) entstammen.

Die Herkunft des ersten Stückes, eines gotischen Ciboriums (K. G. 841), kann bis auf seinen ursprünglichen Bestimmungsort, die Pfarrkirche der am Main gelegenen unterfränkischen Stadt Ochsenfurt, zurückverfolgt werden. Über seinen Meister läßt sich nichts mehr ermitteln, da beide am Rande des Fußes angebrachte Merkzeichen sich nur auf eine während des Spätrenaissance vorgenommene Reparatur beziehen. Doch läßt sich als Entstehungszeit auf Grund stilistischer Merkmale die Periode der Spätgotik, also der Zeitraum um 1500, mit voller Bestimmtheit festlegen.

Das für den Altardienst zur Aufnahme der Hostie bestimmte Gefäß ist in 52 cm Höhe als turmartig abschließender Deckelkelch aus vergoldetem Silber (Gewicht 1685 g) gebildet. Aus achtpaßförmigem, mit gepunzter Bordure umrahmtem Fuß entwickelt sich der achteckige, verjüngt aufsteigende Schaft. Ehe er sich nach oben zur Aufnahme des Mittelstückes verbreitert, wird er von einem ringförmigen Wulst umfaßt, dessen weit vorspringende sechs Knäufe als spitzgestellte Quadrate gebildet sind, um in Minuskelschrift die Initialen des Namens Jhesus zu tragen. Der untere und obere Ansatz des Ringes paßt sich achteckig der Grundform des Schaftes an: die entstehenden Rechtecke sind unten abwechselnd mit der Rose und dem Initial i, oben mit demselben, viermal zwischen dreipaßförmig abschließenden Fenstern wiederkehrenden Initial gefüllt. Die Verbindung von Schaft und Ring wird unten durch ein Geflecht aus hängenden Kreuzesblumen, oben durch einen zackenbekrönten Reif gewonnen.

Das eigentliche, zur Aufnahme der Hostienbüchse bestimmte Gefäß ist als achteckiges Prisma gebildet. Am Steh- und Mündungsrand zeigt es das auch am Schaftfuß verwandte Ornament: eine gepunzte Bordure aus Kreisen, in welche fünfzackige Sternchen eingeschlagen sind. Die einzelnen Schaftflächen sind durch Säulen und gedrückte Kielbogen mit Krabben und Kreuzesblume nischenförmig umrahmt und tragen auf kleinen Konsolen, die als Voluten über den Stehrand greifen, acht gegossene Reliefiguren. Als Hauptdarstellung steht in der Mitte (ohne Konsole) Christus am Kreuz, dem sich, von links nach rechts aufgezählt, folgende Gestalten anschließen: die klagende Maria, Barbara, Katharina, Maria mit Kind[2]), Andreas, Christophorus, der klagende Johannes.

1) Über die Sammlung Greb vgl. Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins, N. F. XIII. Das Ciborium ist im Auktionskatalog der Kunsthandlung Helbing, 1908, als Nr. 165 beschrieben und auf Tafel VI abgebildet.

2) Im Katalog „die hg. Mutter Anna mit der kleinen Maria".

Der über dem Gefäß in Form eines achteckigen Spitzhelms aufsteigende Deckel trägt als Bekrönung auf profiliertem Knaufe das Kreuz mit zwei weiteren Figuren: auf der Vorderseite den Gekreuzigten, auf der Rückseite den Heiligen Andreas. Die Vorderseite des Kreuzes ist durch Verzierung der Balkenenden mit Rosetten ausgezeichnet, die mugelige Türkise enthalten.

Im Innern des mit einem Scharnier versehenen Aufsatzes steht die runde, außen und innen vergoldete Hostienbüchse. Diese zeigt am Steh- und Mündungsrand eine mit dem Punzen geschlagene Bordure aus gleicharmigen Kreuzen, zwischen

Hostienbüchse des Ciboriums. (K. G. 841.)

deren Balken kleine dreizackige Blätter eingefügt sind. Die Bordure des Deckelrandes ist als Gitterwerk aus quergestellten Kreuzen gebildet. Die Öse für den durch Einkerbungen verzierten Tragring entwickelt sich aus einer reliefartig aufgesetzten, sechsblätterigen Rose.

* * *

Formensprache und Arbeitsart zeigen den freien Stil der ausgehenden Gotik, der ein klares Betonen des konstruktiven Aufbaues und ein energisches Aufstreben der Umrißlinie verlangt. Während die Ciborien des frühen fünfzehnten Jahrhunderts[3]) noch keine selbständige Form haben, indem sie entweder wie nachträglich bekrönte Kelche oder wie überreich mit architektonischem Zierrat besetzte Turmmodelle aussehen, hat unser Stück eine zweckentsprechende, einfache und eigenartige Form. Darin ist es einem Speisekelch des Schweizer Landesmuseums in Zürich vom Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts verwandt, der allerdings wesentlich primitiver gestaltet ist. Das Ochsenfurter Ciborium ist reicher verziert und schlanker durchgebildet.

3) Vgl. Otte, Handbuch der Kirchl. Kunst-Archäologie, 5. Aufl. 1883, S. 238—240.

Spätgotisches Ciborium. (K. G. 841).

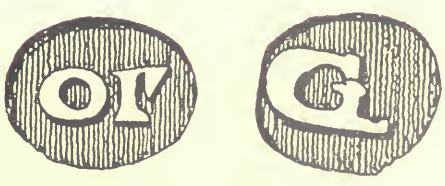
Auf breitem Fuß wächst der Schaft in elastischer Verjüngung zur Höhe, der Knauf springt kräftig heraus, die Silhouette bekommt durch den straff zur Höhe schießenden Spitzhelm einen leichten Abschluß.

Die konstruktiv wichtigsten Teile sind durch technisch verschieden behandelte Einzelornamentik hervorgehoben. Allerdings ist dieser Zierrat etwas primitiv ausgeführt. Die mit dem Punzen geschlagenen, umrandenden Ornamentstreifen haben, zumal bei der Hostienbüchse, eine wenig ausgesprochene, fast kleinliche Form. Die Ziselierung am Knauf verrät eine unsicher zeichnende Hand Am freiesten wirken die gegossenen Kielbogen und Figuren am Gefäß, die offenbar unter Benutzung vorrätiger Bleimodelle gearbeitet sind. Daß zum mindesten die zierlichen kleinen Heiligenfigürchen für das Ciborium nicht neu erfunden wurden, läßt sich auf Grund bestimmter Anhaltspunkte behaupten. Die Hände des Gekreuzigten nämlich mußten bis zur Hälfte abgeschnitten werden, damit die Kreuzesarme in die Umrahmung paßten. Auch wurde für die Herstellung der beiden weiblichen Heiligen dieselbe Matrize benutzt und erst durch Beifügung der Attribute — Rad und Schwert für Katharina, Turm für Barbara — wurden beide voneinander unterschieden.

Die Figuren des im Dachknauf aufgeschraubten Kreuzes haben keine stilistische Ähnlichkeit mit den schmalen, engfaltig gewandeten Gestalten des Mittelstückes. Sie sind in höherem und besser durchgebildetem Relief gearbeitet und zeigen volle, untersetzte Formen. Christus ist ohne Dornenkrone dargestellt, er neigt das Haupt stark auf die rechte Schulter, so daß die Haarlocken auf dieser Seite weit herniederfallen. Am wenigsten befriedigt die Andreasfigur der Rückseite Allem Anschein nach war das benutzte Gußmodell als Vorbild zu einem Johannes der Kreuzigungsgruppe gedacht, denn der Heilige ist bartlos, hat den Kopf schmerzvoll nach oben gewandt und beide Hände zur Klage geöffnet. Einzig durch Beigabe der crux decussata ist er dann zum Andreas umgebildet worden.

Außer den beiden Figuren zeigt auch die Verzierungsart der Kreuzesenden die Merkmale der nachgotischen Entstehung: die stark überfassenden, außen rosettenförmig abschließenden Kasten mit den mugelig geschliffenen Türkisen entstammen dem siebzehnten Jahrhundert.

Aber wir haben neben stilistischen Gründen auch andere Anhaltspunkte für die Annahme einer späteren Überarbeitung des Ciboriums. An seinem Fußende steht nämlich das Beschauzeichen der Stadt Ochsenfurt und die Meistermarke G L. Diese Marken können sich nicht auf die gotische Entstehungszeit beziehen, müssen vielmehr als Zeichen der Reparatur angebracht sein, da sie in völlig übereinstimmender Form auf zwei im Besitze der Stadt Ochsenfurt befindlichen, 1625 datierten Renaissancepokalen vorkommen.



Marken am Ciborium. (K. G. 841.)

Beide Becher sind einander völlig gleich: aus Silber getrieben und außen wie innen feuervergoldet, zeigen sie auf hohem Kuppelfuß, getragen von dem in Form einer dreihenkeligen Vase gebildeten Schafte, die als Becher gestaltete, reich mit Maskarons in Rollwerk verzierte Cuppa und darauf einen profilierten Deckel, den eine Landsknechtsfigur mit dem Wappen der Ochsenfurter Familie Röslein bekrönt.

Der auf Grund der Pokale um 1625 in Ochsenfurt nachweisbare Goldschmied G. L. muß also im Auftrag der dortigen Pfarrkirche das Ciborium innerhalb der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts repariert haben. Seine Reparatur hat in Neuvergoldung des ganzen Stückes und in Neuherstellung der Deckelbekrönung bestanden; vielleicht hat er auch die Rosette der Hostienbüchse angefertigt. Da die Stadt Ochsenfurt in den Jahren 1631—1634 unter den Kämpfen des dreißigjährigen Krieges stark zu leiden hatte[4]), ist die Reparatur möglicherweise in den dreißiger Jahren erfolgt.

Ob auch die Herstellung des Ciboriums in Ochsenfurt erfolgt war, läßt sich nicht mehr feststellen. Immerhin macht sein Stilcharakter wahrscheinlich, daß es von einem in der Zeit um 1500 handwerklich in einer kleineren Stadt arbeitenden Goldschmied herrührt, dessen Werk allerdings durch sein sicheres Verständnis für eine architektonische Gesamtwirkung erhöhten Kunstwert erhält.

Für die Sammlungen des Germanischen Museums bedeutet die Erwerbung des Stückes auch aus gegenständlichem Interesse eine wichtige Ergänzung: zu den vorhandenen fünf Ciborien aus dem vierzehnten und frühen fünfzehnten Jahrhundert[5]) gesellt sich mit ihm ein Werk, welches die anderen Stücke an Größe wie an Kostbarkeit des Materiales bedeutend übertrifft und die freiere und leichtere Ausgestaltung des turmförmigen Ciboriums zur Zeit der Spätgotik veranschaulicht.

4) Forster-Götz, Geographisch-Historisches Handbuch von Bayern, S. 707.

5) Die drei wichtigsten Stücke sind bereits publiziert. Vgl. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit XVI, 1869, S. 130—135: A. Essenwein, Einige Ciborien in der Sammlung Kirchlicher Geräte, und den Katalog der Kirchlichen Gerätschaften, 1871, K. G. 143, 144 und 147, sowie Tafel V—VII.

J. C. STEINBACHER.

Ein Münchener Goldschmied des achtzehnten Jahrhunderts.

Von EDWIN REDSLOB.

(Mit 1 Tafel.)

Außer dem Ochsenfurter Ciborium erwarb das Germanische Museum auf der Auktion Greb zu München ein zweites kirchliches Gerät, das sich diesmal einem bestimmten Meister zuweisen läßt. Es handelt sich um eine Reliquienmonstranz, die zwar im Katalog (Helbing) als „Augsburger Arbeit aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts" aufgeführt war, deren Marken aber bezeugen, daß sie ein Werk des Münchener Goldschmiedes Johann Christoph Steinbacher ist.

Über diesen Meister läßt sich ein reichliches Nachrichtenmaterial zusammenstellen, dessen archivalischen Teil wir einem in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums verwahrten Manuskript des ungedruckten, in den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts angelegten „Münchener Goldschmiedebuches" des verstorbenen Dr. J. A. Kuhn entnehmen.

Danach stammt Stainpacher aus Salzburg, wo er bei Rupert Höller Lehrling war. Er wanderte nach München und wurde 1719 Meister der dortigen Goldschmiedezunft. Sein Leben läßt sich von da an auf Grund zahlreicher Einträge im Meisterbuch bis zu seinem Todestag, den 19. Februar 1746, verfolgen. Als seine Lehrlinge werden genannt: 1730 Joseph Brichler aus Schwäbisch-Gmünd, 1731 Niclas Stadler, 1737 Franz Dilles, 1742 Simon Desiderius Hölzl aus Freising. Seine bedeutendsten Schüler waren seine beiden Stiefsöhne Joseph Friedrich und Johann Benno Canzler. (Der erste 1743 zünftig. Von ihm sind u. a. die im Bayerischen Kunstinventar S. 1040 unter seinem und unter J. Benno Canzlers Namen angeführten Arbeiten der St. Michaels-Hofkirche zu München aus den Jahren 1769 und 1771, sowie das Tabernakel der St. Peters-Pfarrkirche vom Jahre 1756; der zweite 1745 zünftig, gest. 1773, bei Marc Rosenberg unter Nr. 1161 u. 1162.)

Auf Grund dieser Angaben Kuhns, deren Richtigkeit uns von dem Spezialforscher über die Geschichte der Münchener Goldschmiedekunst, Herrn Max Frankenburger, München, bestätigt wurde, erscheint es gesichert, daß nur ein Meister des Namens J. C. Steinbacher anzunehmen ist, während Marc Rosenberg einen älteren und einen jüngeren unterscheidet. Auch zeigen die neun auf Grund der Merkzeichen zusammenstellbaren Werke deutlich das Stilgepräge derselben Zeit und derselben Meisterhand.

Marc Rosenberg kannte zwei Stücke: die silbernen Beschläge des Münchener Goldschmiedezunft-Buches und ein 1746 datiertes, weißsilbernes Schildchen an dem zinnernen Zunftpokale der Kürschner, beide im Nationalmuseum zu Mün-

chen. Die Urkunde der Goldschmiedzunft, die außer den auf blauem Sammt angebrachten Beschlägen auch eine mit Steinbachers Marke gezeichnete Siegelkapsel aufweist, ist laut Mitteilung der Direktion des Münchener Nationalmuseums im Jahre 1738 ausgestellt und damals wohl auch gebunden worden. Zu den sehr einfach im strengeren Stil des frühen Rokoko gehaltenen Münchener Stücken gesellen sich drei weitere, in den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern aufgeführte Arbeiten: in der Pfarrkirche zu Einsbach eine 1732 von Pfarrer Franz Sales Schwaiger gestiftete Kreuzpartikel mit Band und Rankenwerk, Marke $\frac{I\,C}{S}$ (Reg. Bez. Oberbayern, Unteramt Dachau, S. 288), dazu in der St. Michaels Hofkirche zu München zwei silberne Meßkannen mit dem Zeichen $\frac{I\,C}{S}$ (Reg. Bez. Oberbayern, Stadt München, S. 1040), und in der Johann Nepomukkirche zu München[1]) eine silbervergoldete, mit Edelsteinen und Perlen verzierte Sonnenmonstranz, deren Fuß die auf der Weltkugel stehende Figur der Maria bildet.

Außerdem nennen wir auf Grund der Nachrichten des Herrn Max Frankenburger noch folgende zwei Werke: St. Peterskirche zu München: Kelch, silbervergoldet, Marke wie oben[2]); München, Liebfrauenkirche. Kelch, silbervergoldet, Marke wie oben.

Dieses Register können wir durch zwei weitere Stücke vervollständigen. Das erste ist die als Nr. 173 im Katalog der Sammlung Franz Greb abgebildete und beschriebene Reliquienmonstranz, die dort unter dem Namen Steinwächter aufgeführt war[3]). Das Stück zeigt die Münchener Marke mit der Jahreszahl 1741 und den Stempel Steinbachers. Es ist kupfervergoldet und mit silbernen Beschlägen belegt. Auf breitem Sockel, der eine Pergamentmalerei des Schmerzensmannes aufnimmt, erhebt sich eine Kartusche, die als Umrahmung einer Reliquie des Heiligen Longinus dient.

Als letztes Werk führen wir die Neuerwerbung des Germanischen Nationalmuseums (K. G. 842) an, deren Bestimmung auf [illegible] und der abgebildeten Marken erfolgte.

Marken der Reliquienmonstranz (K. G. 842.)

Der Aufbau des Reliquiares setzt sich aus dem Sockelpostament und zwei übereinander angebrachten Reliquienbehältern zusammen. Der aus vergoldetem Kupfer gebildete, dreiseitige Sockel ruht vorn auf zwei silbervergoldeten Voluten-

1) Kunstdenkmale S. 1020 ohne Angabe der Marke.

2) Ernst Geiß. Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter: an Joh. Kristoff Steinbacher wurden für zwei neue silberne Kelche 111 fl. bezahlt.

3) Das Reliquiar befindet sich im Besitze der Kunsthandlung Helbing-München, der wir für seine Einsendung zu Vergleichszwecken verpflichtet sind.

Reliquienmonstranz von J. C. Steinbacher. (K. G. 842.)

füßen, hinten auf einer Kugel. Seine Frontseite ist mit reichen Silberbeschlägen montiert. Die seitlichen Beschläge bekleiden die abgeflachten, als tragende Voluten gebildeten Kanten des Postamentes, die dazwischen ausgespannten Zierbänder dienen als Umrahmung eines getriebenen und ziselierten Reliefs, das vor reicher Renaissance-Architektur die Gefangennahme Christi zur Darstellung bringt.

Auf diesem Postament erhebt sich ein kleiner, in Form einer Dreieckspyramide gebildeter Sockel, der den oberen Aufbau trägt. Der Sockel wird verdeckt von der figürlichen Hauptdarstellung des Reliquiars: drei frei gearbeiteten, silbernen Putten mit vergoldeten Attributen, Flügeln und Gewandteilen. In der Mitte sitzt, beide Arme zu dem hinter ihm befindlichen herzförmigen Reliquienschrein emporhebend, der Engel der Hoffnung mit dem Anker, zu seiner Rechten schwebt der Engel des Glaubens mit erhobenem Kelche, zu seiner Linken, das flammende Herz zur Höhe haltend, der Engel der Liebe.

Über den Putten steht das vergoldete Herz Christi, darüber ragt, aus Flammen zwischen Palmzweigen und abflatternden Bändern sich erhebend, das silberne, goldornamentierte Kreuz empor. Das Herz trägt in der Mitte in silberner Umrahmung eine kreuzförmige, mit Krystall geschlossene Öffnung, die als Behälter der Reliquie bestimmt ist. Die Reliquie des zweiten Behälters wurde durch eine ähnliche, diesmal goldgefaßte Öffnung sichtbar gemacht.

Die Komposition entspricht der Geschmacksrichtung des Rokoko. Es ist nicht beabsichtigt, die Funktionen der Einzelteile durch eine strenge Gliederung des Aufbaues zu veranschaulichen: vielmehr soll durch eine elegante Verbindung der Einzelheiten die Konstruktion möglichst verhüllt werden, damit das Gebilde um so einheitlicher und zierlicher erscheint. Daher bleibt der Ansatz des oberen Aufbaues hinter den Engelfiguren völlig versteckt; das Herz und in gleicher Weise das über seinen Flammen aufsteigende Kreuz sollen wie schwebend erscheinen zwischen beweglichen Putten, flatternden Bändern und züngelnden Flammen.

Somit stellt sich die Arbeit Steinbachers in ihrer temperamentvollen Leichtigkeit als ein echtes Werk des frühen Rokoko dar, das sich im München Max Emanuels und Karl Alberts zu schneller Blüte entfaltet hatte. Nach den Goldschmieden Keßler und Oxner, die beide schon 1717 gestorben waren, blieb Steinbacher der bedeutendste Vertreter der Münchener Zunft. Als solcher ist er seinen Aufträgen nach auch gewürdigt worden. Außer für die Zünfte und für die alte Frauenkirche hat er Geräte für zwei besonders typische Rokokoaltäre gearbeitet: für den Altar der 1733 von den Gebrüdern Asam[4]) erbauten Johann Nepomukkirche und für den 1734 errichteten Altar im neuerweiterten Chor der St. Peters-Pfarrkirche.

Seine Kunstrichtung wurde fortgesetzt von seinen beiden Stiefsöhnen J. B. und J. F. Canzler, mit denen die im 17. Jahrhundert vorbereitete Blüte des Münchener Goldschmiedehandwerks ihren Abschluß fand.

4) Vgl. Ph. M. Halm, Die Asam.

ÜBER ZWECK UND ENTSTEHUNGSZEIT DER SOGEN. PÜSTERICHE.

Von F. M. FELDHAUS, Ingenieur in FRIEDENAU.

Bald nach Eröffnung des Germanischen Nationalmuseums stiftete Kommissionsrat Gustav Bertram aus Sondershausen den Abguß eines sogenannten Püsterichs, der sich noch gegenwärtig in der Sammlung befindet. Da das Original dieser Figur neuerdings in Sondershausen dem großen Publikum nicht mehr zugänglich ist und da alle möglichen Meinungen über den Zweck derartiger Figuren aufgetaucht sind, so gebe ich hier auf Grund einer bisher unbeachtet gebliebenen Stelle des Albertus Magnus und einer andern bei Kysser von Eichstadt (1405) meine Ansicht über den Zweck und die Entstehung dieser Figuren wieder.

Es hat, wie wir später noch sehen werden, wahrscheinlich mehrere Püsterichfiguren gegeben. Die Sondershauser Figur wurde zwischen 1540—50 in Schutt der Ruinen der Rotenburg in einer verfallenen Kapelle aufgefunden. Sie stellt eine knieende, nackte männliche Figur dar, deren aufgeblasene Backen besonders auffallen. Die Lippen sind aufgeworfen, die Nase platt, die Haare zeigen die Tracht des 13. Jahrhunderts. Der Leib ist sehr stark, die Arme und Unterschenkel sehr schwach.

Die Figur kniet auf dem linken Bein, streckt das rechte Bein ein wenig vor, hält die rechte Hand auf den Kopf und stützt die linke Hand auf das linke Knie. Drei Finger der rechten Hand, ein Teil des linken Unterarms und beide Füße fehlen der Figur. Den linken Unterarm ließ Kurfürst Moritz von Hessen-Kassel abschlagen, um die Metalllegierung, an die sich die Sage geknüpft hatte, zu untersuchen. Woher die übrigen Verstümmelungen rühren, weiß man nicht. Der Guß ist roh und die ganze Figur infolge der vielen mit ihr angestellten Feuerexperimente fast schwarz. Nach der Untersuchung von Klaproth (Schweiggers Neues Journal der Chemie, 1810, I, 4) besteht das Metall aus 916 Kupfer, 75 Zinn und 9 Blei. Die Höhe mißt 57 cm. Gewicht 35,35 kg. Über den Ursprung der Sondershauser Figur ist nichts weiteres bekannt. Die erste Nachricht über sie gibt der Metallurg Georg Fabricius 1561. Er sagt, in Thüringen bewahre man in der Familie Dutgerode (Tütcherode) ein gewisses Idol aus Erz, das man in den Fundamenten der Rotenburg in einem unterirdischen Heiligtum gefunden habe. Man nenne es „Pustericius", es habe die Statur eines Knaben, der die rechte Hand ans rechte Ohrläppchen, die linke aufs linke Knie halte. Innen sei sie hohl und wenn man sie mit Wasser fülle und mit Feuer umgebe, speie sie das Wasser unter großem Getöse wie Flammen über die Umstehenden (et aqua repletum atque igne circumdatum, cum ingenti sonitu, aquam illam in astantes instar flammarum evomit). Diese kurze Beschreibung des Fabricius trifft, wie wir noch sehen werden, das Richtige.

Nach Fabricius haben bis heute über 60 Schriftsteller sich mit dem Püsterich befaßt. Die älteren findet man sämtlich zusammengestellt in dem Buch von Martin Friedrich Rabe, „Der Püstrich zu Sondershausen, kein Götzenbild" (Berlin 1852). Rabe war pensionierter Kgl. Schloßbaumeister und Mitglied der Akademie der Künste. Nachdem er sich in seiner Schrift in 204 Seiten eingehend über das Aussehen, die Auffindung, den Namen, die Erlebnisse der Figur im Lauf der Jahrhunderte und über die Vermutungen des Zwecks verbreitet hat, spricht er seinerseits die Vermutung aus, der Püsterich sei ein Taufbeckenträger gewesen und erst später habe ihn jemand zum Zwecke eines Dampfversuches angebohrt. Es ist auffallend, daß man sich in Sondershausen heute an diese Vermutung so fest anklammert, trotzdem die Annahme kunstgeschichtlich gar keine Wahrscheinlichkeit für sich hat (Der Deutsche, Sondershausen, Nr. 209, 233, 1908).

Die früheren Anschauungen, was es mit dieser Figur für eine Bewandtnis habe, sind von Rabe genau zusammengestellt worden:

1. ein von christlichen Geistlichen gebrauchtes Schreckbild zur Erlangung reichlicher Gaben;
2. eine Gottheit der alten Deutschen;
3. ein Dampfgeschütz Kaisers Friedrich I. oder einiger Raubritter;
4. eine slavische Gottheit;
5. das Gefäß eines Branntweinbrenners oder eine Gießkanne.

Neuerdings hat H. v. Freydorf in der Zeitschrift für Kulturgeschichte den Püsterich zu einem Feuersignal der Rotenburg gemacht.

Am Ende dieser langen Liste von Verwendungsmöglichkeiten entbehrt es gewiß nicht des Humors, wenn ich sage: Der Püsterich ist Deutschlands älteste Dampfmaschine.

Der Beweis für meine Behauptung liegt in einer Stelle des Albertus Magnus, in seiner Schrift „De meteoris". Albertus spricht von dem Erdbeben und versucht ihre Wirkung durch einen Apparat anschaulich zu machen. Diesen beschreibt er folgendermaßen (Alberti Magni Opera, Paris, Band 4, 1890 S. 634 Spalte 2): Man nimmt ein starkes Gefäß aus Erz, das innen möglichst gewölbt sei und oben eine kleine Öffnung, und eine andere wenig größere im Bauch hat, und das Gefäß habe seine Füße so, daß sein Bauch die Erde nicht berührt. Es werde mit Wasser gefüllt und nachher durch Holz kräftig verschlossen an jeder der beiden Öffnungen. Man setzt es auf ein sehr starkes Feuer, dann entsteht Dampf im Gefäß, dessen Kraft durch eine der beiden verschlossenen Öffnungen wieder hervorbricht. Bricht sie oben hervor, so wirft sie das Wasser weit zerstreut über die umliegenden Stellen des Feuers. Bricht sie unten hervor, dann spritzt sie das Wasser in das Feuer und schleudert durch den Ungestüm des Dampfes Brände und Kohlen und heiße Asche weit vom Feuer über die Umgebung. Man nennt deshalb auch ein solches Gefäß gewöhnlich „sufflator" und pflegt es nach der Gestalt eines blasenden Mannes zu formen."

Die Kraft des gespannten Dampfes kannte Albertus Magnus aus den klassischen Schriften des Philon von Byzanz, des Heron von Alexandrien und des Vitruv. Irgend welchen Anhalt für die Form eines Dampfapparates in Gestalt eines blasenden Mannes haben wir jedoch vor Albertus Magnus nicht. Soviel beweist sich unzweifelhaft aus der Stelle des Albertus, daß man ähnliche Figuren wie die Sondershauser im 13. Jahrhundert zur Vornahme physikalischer Experimente kannte.

Es lassen sich hieraus aber auch die verschiedenen älteren Auffassungen über den Zweck des Püsterichs erklären, denn dem großen Haufen mußte die Beschäftigung mit der Untersuchung der Erdbeben antichristlich erscheinen. Fabricius, der die Stelle des Albertus Magnus höchstwahrscheinlich gekannt hat, denn die Bücher des Albertus waren viel gelesen und besonders für Mineralogen und Metallurgen von Wert, spielt mit dem Wort „Idol" auf die gespensterhafte Verwendung des Dampfapparates im Sinne der Volkssage an. Die gänzliche Unkenntnis der Naturwissenschaften bei der großen Masse ließ den kleinen Dampfapparat später leicht zu einem großen Dampfgeschütz werden. Daß man solche um jene Zeit kannte, geht aus einer Stelle des Leonardo da Vinci (Manuskr. B, Blatt 33a) hervor, wo aufgezeichnet wird, daß ein Ingenieur mit dem Beinamen Archimedes ein solches Dampfgeschütz baute, mit dem man eine Kugel von 52 Pfund auf etwa 500 m Entfernung schießen könne. Die Annahmen, daß es sich bei der Püsterichfigur um einen Destillierapparat eines Branntweinbrenners oder um eine Gießkanne handele, sind so albern und so unbegründet, daß wir hier nicht näher darauf einzugehen brauchen. Ebensowenig ist die Annahme von v. Freydorf, der Püsterich sei ein Feuersignal gewesen, ernst zu nehmen, denn aus einer daumengroßen Öffnung des Mundes der Figur kann man ein weitsichtbares Signal überhaupt nicht hervorleuchten lassen.

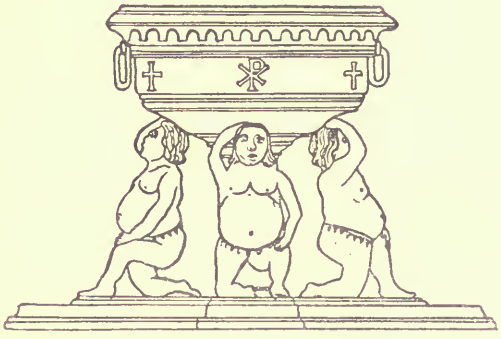
Zum geheimen Rüstzeug mittelalterlicher Ingenieure gehört allerdings ein Feuer-Püster, der, meines Wissens zum ersten mal von Konrad Kyeser von Eichstätt in Cod. phil. 63 der Universitäts-Bibliothek in Göttingen im Jahre 1405 abgebildet wurde. Die Handschriften mittelalterlicher Ingenieure sind noch zu wenig erforscht, um hier ein Urteil wagen zu können, was dieser Feuerbläser bezweckte.

Tatsache ist, daß die vielen von Kyeser abhängigen Handschriften den Feuerpüster bringen, Zum letzten Mal kenne ich ihn aus Cod. germ. fol. 94 der Königlichen Bibliothek in Berlin aus dem Jahre 1540. Kyeser beschreibt seinen Püsterich also:

Ego sum Philoneus cupreus argenteus ipse
Aereus seu terreus, aureus vel fortis minerae
Vacuus non uro, sed repletus terebintho
Baccho vel ardenti, corpus meum applica foco
Nam calefactus ego igneas emitto scintillas
Per quas tu possis accendere quamcumque candelam.

Die Vorrichtung glich also im Prinzip unseren heutigen Lötlampen, sie ist zum Anzünden von Kerzen höchst unbequem.

Rabe hat in seiner angeführten Schrift den alten Vermutungen — die immer dadurch entstanden, daß man eine genügend alte Erklärung für den Zweck der Figur nicht hatte — eine neue hinzugefügt: der Püsterich sei erst in späterer Zeit zu einem Dampfbläser angebohrt worden, ehemals wäre er ein Taufbeckenträger gewesen. Hierzu gibt Rabe die nachstehende Skizze.



Dieser Annahme, die neuerdings wieder in dem Werke von G. Lutze „Aus Sondershausens Vergangenheit" (1907, Bd. 2, S. 90) vertreten wird, widerspricht aber fast alles. Zunächst widerspricht ihr die in Sondershausen bisher nicht bekannt gewesene Stelle des Albertus Magnus. Dann aber auch die künstlerische Auffassung der Figur und endlich das vorhandene Vergleichsmaterial. Die Haltung des Püsterichs ist entschieden die eines blasenden Mannes. Der dicke Bauch, der kurze Hals, die aufgeblähten Backen, die glotzenden Augen haben etwas herausforderndes und groteskkomisches. Beine und Arme, abgesehen von den oberen Teilen der Schenkel, sind ganz nebensächlich behandelt. Das ist bei tragenden Figuren nicht der Fall. Man sieht, daß es dem Verfertiger lediglich auf die Schaffung eines Hohlraumes ankam, Beine und Arme konnte er deshalb nebensächlich behandeln. Taufbeckenträger, z. B. am Hildesheimer Taufbecken, sind fein gegliedert, neigen den Kopf, um die Last auf den Schultern aufzunehmen und haben ruhige, andächtige Mienen.

Neuerdings hat Dr. H. Toepfer in Sondershausen in den Mitteilungen des Vereins für Erdkunde zu Halle (1903, S. 62) die Ansicht ausgesprochen, die Püsterichfigur sei nicht, wie Rabe meint, einer von 4 Taufbeckenträgern, sondern sie habe ein einzelnes Becken getragen. Dieser Auffassung widerspricht nun noch mehr als der Auffassung von Rabe, denn wenn man sich ein Becken auf der Figur vorstellt,

so hat man unwillkürlich die Empfindung, als werfe die Figur ihre Last mit einem energischen Ruck des Kopfes hinten herunter. Nicht einmal, wenn eine tragende Figur ihren ganzen Körper nach vorne überneigt, wirft sie den Kopf dabei zurück, viel weniger, wenn sie, wie die Sondershauser Figur, aufrecht kniet.

Es wird also gegen die Stelle des Albertus Magnus im Zusammenhang mit der Püsterichfigur nichts einzuwenden sein. Daß Albertus von einer Figur spricht, die eine Öffnung oben und eine zweite im Bauche hat, während der Sondershauser Püsterich eine Öffnung oben und die eine im Munde hat, tut nichts zur Sache. Es ist gleichgültig, wo man die Löcher anbringt. Vom technischen Standpunkte aus, ist die Sondershauser Anordnung entschieden die bessere, denn hier liegen beide Öffnungen, aus denen die Pflöcke herausfahren können, im Dampfraum. Bei Albertus hingegen würde sich das zur Dampfbildung notwendige Wasser — wie er es ja auch beschreibt — zum größten Teil entleeren, wenn der untere Pflock herausfahren würde, und dadurch würde sich das Experiment schnell abkürzen.

Der einzige, einigermaßen stichhaltige Grund zur Annahme, der Püsterich sei kein Dampfapparat gewesen, ist der, daß die verschiedenen Versuche, den Apparat zur Dampfentwickelung zu bringen, mißlangen. Der Apparat faßt etwa 8 Liter Wasser. Seine Heizfläche ist infolge der Form äußerst klein. Die Erwärmung gestaltet sich noch ungünstiger durch die verhältnismäßig große Abkühlungsfläche, zu der ja auch Beine und Arme hinzuzurechnen sind. Der letzte Dampfversuch mit der Figur wurde ums Jahr 1801 angestellt. Man füllte sie damals anstatt mit Wasser mit Branntwein, Phosphor, Schwefel und Eisenspänen. Was diese Mischung bezwecken sollte, ist nicht einzusehen. Auf jeden Fall mußte bei ihr, infolge der geringeren Dichtigkeit der Füllung, die Dampfentwickelung eine geringere sein. Aus einer Schrift des Prinzenerziehers, späteren Professors der Universität Gießen, Immanuel Weber „Schediasma historicum de Pustero" (1723) geht hervor, daß die Dampfentwickelung, wenn man das Feuer tüchtig geschürt habe, so schnell erfolge, daß die Pflöcke sehr bald herausgeflogen seien. Es ist also auch heute ohne ein neues Experiment ohne weiteres selbstverständlich, daß die 8 Liter Wasser in der Figur zur heftigen Dampfentwickelung kommen, sofern man den unteren Teil mit einem genügend starken Feuer umgibt.

Nachbildungen des Sondershauser Püsterichs sind mehreremale hergestellt worden. Schon im Jahre 1591 wünschte Herzog Wilhelm zu Hessen vom Grafen Anton Henrich von Schwarzburg, „das Vns mehrgedachter Teusterich von E. L. Bevehlhabern zu Sondershausen gefolgtt Vnd Vberschickt werden möge". In der Regierungszeit des Fürsten Christian Wilhelm von Schwarzburg-Sondershausen (1666—1720) sind zwei Nachbildungen aus Holz in natürlicher Größe an die Universitäten Leipzig und Gießen geschenkt worden. Keine der beiden Figuren ist dort noch vorhanden. Dagegen besitzt die Deutsche Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Geschichte in Leipzig eine 20 cm hohe aus Gips geformte und schwarz gestrichene Püsterichfigur, wie solche im Jahre 1812 von Sondershausen aus in den Handel kamen. 1826 wurden 3 Original-Abgüsse der Figur in Gips getertigt. Einer davon befindet sich gegenwärtig im Museum für heimatliche Geschichte und Altertumskunde der Provinz Sachsen in Halle, der andere im Schlesischen Museum zu Breslau, der dritte im Germ. Museum in Nürnberg. Ein 10 cm hoher Bleiabguß des

Püsterichs wurde in der in Sondershausen erscheinenden Zeitung „Der Deutsche“ vom 5. Februar 1906 besprochen. Aus dem 15. Jahrh. stammen Püstriche, die im Louvre und im Museum Correr aufbewahrt werden.

Eine Püsterichfigur in ganz anderer Ausführung als die Sondershauser besitzt das Wiener Hof-Museum. Ihre Entstehungszeit bedarf noch eingehender Untersuchungen. Die bronzene Figur stellt ein hockendes Männchen dar, das seine kleinen Beinchen in gebogener Stellung nach vorne hält. Wiederum liegt die eine Hand auf dem Kopf auf. Das Gesicht ist nicht so häßlich, wie bei der Sondershausener Figur, der Ausdruck ist vielmehr ein lustiger. Der Kopf ist nach vorne ausgestreckt gehalten und mit einem eigentümlichen, spitzen Hut bekleidet. (Gewicht 3,3 kg. Höhe 23,7 cm.) Abgebildet bei: Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern.

Daß sich in der Kirche zu Doberan in Mecklenburg ehemals ein Püsterich befunden habe, liest man bei Hermes „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“ II S. 461, Leipzig 1770: „Er bließ wie der Püster in der Kirche zu Doberan.“ Doch ergaben meine Nachforschungen, daß es sich in jener Stelle um eine jetzt nicht mehr vorhandene Grabschrift handelt, die in der Kirche dem Bälgetreter Knust gesetzt worden war:

Hier ruhet Peter Knust,
Gott zu Ehren hat er gepust
Bis er selbst den Pust bekam
Und ihm Gott den Pust benahm.

Durch Grimm's Wörterbuch ist diese Verwechslung wohl in die Welt gekommen, denn dort stehen der Sondershauser Püster und der Püster Knust zusammen. Durch Grimm wurde ich aber auf ein Gedicht aufmerksam, das den echten Püsterich in die klassische Literatur brachte. Als Goethe nämlich von dem Geistlichen Pustkuchen heftig angegriffen wurde, schrieb er folgende Verse:

Puster, grobes deutsches Wort!
Niemand — wohl erzogen —
Wird am reinanständigen Ort
Solchem Wort gewogen.

Pusterich, ein Götzenbild,
Gräßlich anzuschauen,
Pustet über klar Gefild
Wust, Gestank und Grauen.

Will der Püstrich nun gar
Pfaffenkuchen pusten,
Teufelsjungen — Küchenschar
Wird den Teich behusten.

ÜBER EINE FORTSETZUNG VON NEUDÖRFERS „NACHRICHTEN“ UND IHREN MUTMASSLICHEN VERFASSER, DEN MALER LEONHARD HEBERLEIN (1584—1656).

Von Dr. TH. HAMPE.

I

Schon verschiedentlich habe ich in der letzten Zeit auf eine Handschrift hingewiesen, die sich in dem im Germanischen Museum deponierten Freiherrl. von Scheurl'schen Familienarchive befindet und sich zum guten Teil als eine Art Fortsetzung von des alten Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörfers „Nachrichten von nürnbergischen Künstlern und Werkleuten“ darstellt. Die betreffende Handschrift ist ein Teil eines größeren Konvoluts und liegt uns hier leider nicht in der ursprünglichen Niederschrift, sondern nur in einer offenbar höchst mangelhaften Abschrift vor, die namentlich eine Reihe deutlich erkennbarer Auslassungen aufweist. Da auch einige der übrigen in jenem Konvolut vereinigten Stücke in Beziehung zu unserer Handschrift stehen und alle sich auf Kunst und Künstler beziehen, wie sie denn wohl von einem Kunstliebhaber oder Sammler der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts zusammengebracht und teilweise vielleicht sogar selbst geschrieben sind, so beginne ich mit einer Aufzählung und kurzen Charakterisierung der einzelnen Bestandteile des Konvoluts:

1. „Nahmen berühmter künstler, so von 150 und mehr jahren hero inn Nürnberg florirt haben“, 1 Folioblatt von einer Hand des beginnenden 17. Jahrhunderts, Aufzählung von Künstlern und Kunsthandwerkern zumeist des 16. Jahrhunderts, beginnend mit „Martin Schön, mahler“, schließend mit „Niclaus Nutschitell, sonst Niclaus auf der Seg genannt, der berühmte conterfey gemahlt“. Da dies Verzeichnis teilweise wörtlich mit unserer späteren Neudörfer-Fortsetzung übereinstimmt — wir kommen im einzelnen darauf zurück —, so ist anzunehmen, daß es dem Verfasser der Fortsetzung als Vorlage gedient hat. Auf die fast gleichlautende Fassung der Notizen, die hier den Medailleuren Bolsterer und Deschler, wie auch dem „alten Peter oder Adam Flettner“ gewidmet sind, habe ich bereits in einer Besprechung des Domanig'schen Werkes über die deutsche Medaille[1]) hingewiesen. Ich glaubte aus dieser Übereinstimmung schließen zu dürfen, daß den Kunstfreunden um 1600 Peter Flötner noch wesentlich als Medailleur und Kleinplastiker gegolten habe.

2. „Specification deß gantzen Dürerischen drucks“, 3 Folioblätter von der in Nürnberger Archivalien des 17. Jahrhunderts ungeheuer häufig begegnenden Hand des Paulus Grundherr (1611—1664), der, seit 1637 „Registrator in der oberen

1 Vgl. Kunstchronik N. F. XIX (1907/8) Sp. 479.

Registratur“ (des Rats), von 1651 ab „Amtmann im Leihhause“, nach Biedermann[2]) „ein gelehrter Herr, sonderheitlich aber in der Genealogie und Historie sehr wohl erfahren gewesen, wie er denn der meisten Nürnbergisch Adelichen Geschlechter Genealogien ausgearbeitet hat“, vgl. Abb. 1 [2a]). Das Verzeichnis ist sehr reichhaltig und bietet manche interessante Benennungen einzelner Blätter in Dürers graphischem Werk. Ich behalte mir vor, demnächst ausführlicher darauf zurückzu-

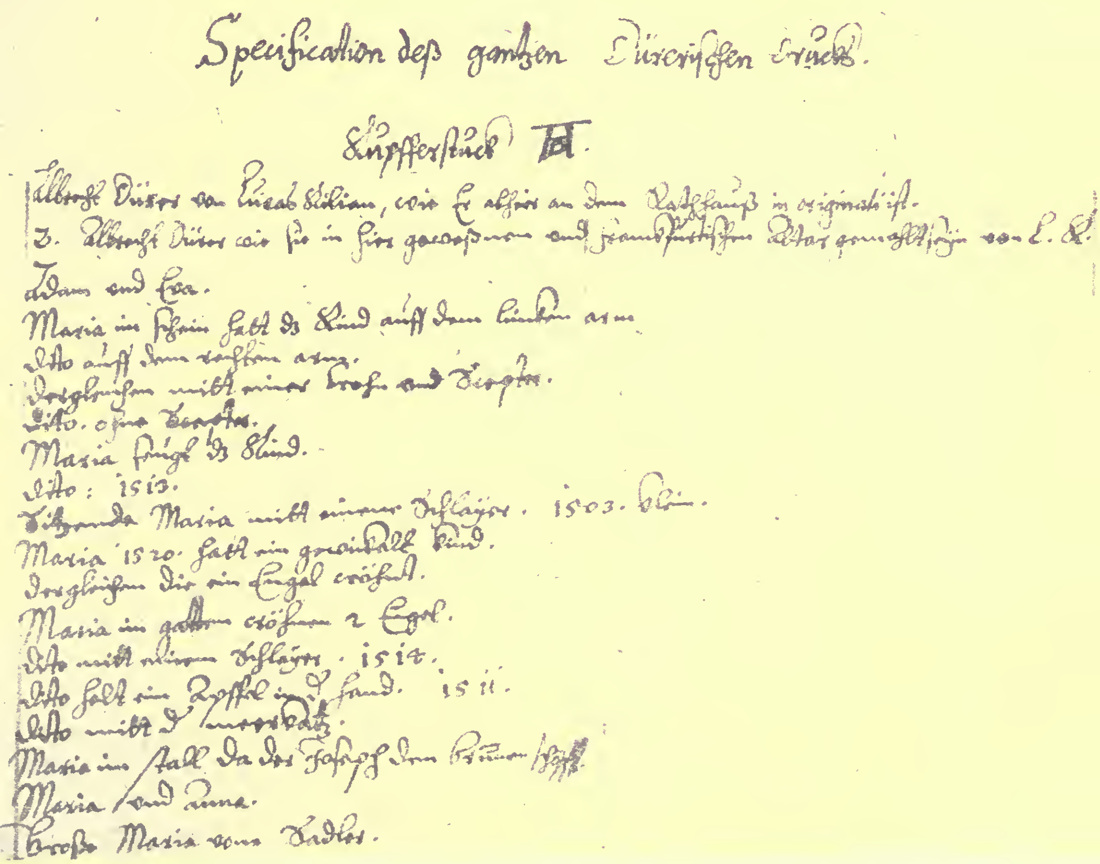

Specification deß gantzen Dürerischen Trucks.
Kupfferstuck Tab.
Albrecht Dürer von Lucas Killian, wie Er alhier an dem Rathhauß in original ist.
2. Albrecht Dürer [illegible]
Adam und Eva.
Maria im schein hatt das Kind auff dem linken arm.
Dito auff dem rechten arm.
Desgleichen mitt einer [illegible] und Zepter.
Dito. ohne Zepter.
Maria säugt das Kind.
Dito: 1513.
Sitzende Maria mitt einem Schlayer. 1503. klein.
Maria 1520. hatt ein gewindelt Kind.
Desgleichen die ein Engel cröhnt.
Maria im garten cröhnen 2 Engel.
Dito mitt einem Schlayer. 1514.
Dito hatt ein Apffel in der hand. 1511.
Dito mitt der meerkatz.
Maria im stall da der Joseph [illegible]
Maria und Anna.
Grosse Maria vom Dadler.

Abb. 1. **Probe der Schrift Paulus Grundherrs in der Größe des Originals** (vgl. Nr. 2 des Scheurlschen Konvoluts).

kommen; vielleicht daß sich aus einem Vergleich mit anderen alten Manuskriptkatalogen auch ergibt, ob Paulus Grundherr selbst dies Verzeichnis aufgestellt oder ob er lediglich als Abschreiber fungiert hat. Das letztere ist zunächst das wahrscheinlichere.

2) Geschlechtsregister des hochadlichen Patriciats zu Nürnberg Tab. LXVII.

2a) Von der gleichen Hand befinden sich im Scheurlschen Familienarchive (Signatur XIV. F. 26) genealogisch-biographische Aufzeichnungen über das nürnbergische Patriziat von 1592—1647. Der Schreiber derselben, der hier zugleich als Verfasser gelten darf, gibt sich auf der letzten Seite des Faszikels durch den letzten Eintrag zu erkennen, welcher lautet:

3. „Verzaichnuß der berühmten arbeiter und künstler, so Johann Neudörffer, schulmaister, ao. 1547 soll zusamen getragen haben" samt der „Praefatio Neudörfferi", 15 Folioblätter, gleichfalls von Paulus Grundherr geschrieben. Diese Abschrift der Nachrichten Neudörfers ist etwa von der mittleren Qualität jener Handschriften, die von Lochner für seine Neudörfer-Ausgabe[3]) benuzt wurden. Genauer läßt sich ihr Wert und ihre Einfügung in den Stammbaum der zahlreich vorhandenen Neudörfer-Handschriften nicht bestimmen, solange eine eigentlich kritische Ausgabe von Neudörfers Nachrichten noch nicht vorliegt, wie sie bei der Unsicherheit, die man dem Lochnerschen Wortlaut gegenüber empfindet, zu einem immer dringenderen Bedürfnis wird. Hat doch Lochner nicht einmal zwischen dem Text der von ihm benutzten Handschriften und Campeschen Zusätzen überall klar geschieden.

4. „Matthis Quad von Kinckelbach Von Teutscher Nation Herrligkeit. Cap.: Von den berühmbtten künstnern sonderlich aber mahlern und kupfferschneidern Teutscher Nation". Dem Auszug aus dem genannten Werke Matthis Quads von Kinckelbach (Cöln, Wilhelm Lutzenkirchen, 1609, S. 425 ff.) ist zunächst eine „Kurtze erzehlung deß hochberühmten Albrecht Dürers herkommen und ruhmwürdigen wercken" angefügt, die in ihrem ersten Teil auf Dürers Familienchronik zurückgeht, aber in der dritten Person gehalten ist und gelegentlich auch ein paar Zeilen aus Neudörfers Nachrichten einflicht. Der mittlere Teil scheint aus guter Kenntnis der Werke Dürers heraus einiges Selbständige zu bieten, während der Schluß wohl zum guten Teil aus einer Version der Compilation des Hans Wilhelm Kreß geflossen ist, die gleichfalls den bekannten ominösen Brief an Tscherte — „Extract eines schreibens de statu domestico Alberti Düreri et morte" heißt es in unserer Handschrift — inseriert. Schließlich folgt noch eine wertlose Notiz über die „löbliche meistersingkunst", sowie über Hans Sachs und seine Dichtungen. Dieser ganze Teil unseres Konvoluts umfaßt vier Folioblätter und ist gleichfalls durchweg von Paulus Grundherr geschrieben. Auf einzelne der Albrecht Dürer betreffenden Nachrichten wird gelegentlich in anderem Zusammenhange zurückzukommen sein.

5. Quartblatt mit einer Notiz über Albrecht Dürers Tod und der schon aus Aufzeichnungen Dr. Christoph Scheurls aus dessen Sterbejahre 1542[4]) bekannten Nachricht, daß Dürers auf dem Johannis-Gottesacker zur Ruhe bestatteter Leichnam „von den künstlern wiederum außgegraben" worden sei, „sein angesicht abzugießen". Geschrieben von einer Hand des 17. Jahrhunderts, doch nicht derjenigen des Paulus Grundherr.

6. „Kunststück von Nürnberger maistern und zu Nürmberg verfertigt:

In arce regia Pragae e sublimi pendent quatuor candelabra ex aurichalco [Goldbronze] fabricata, magnitudine et opere illustria. Senatus Norimbergensis ad Caesarem Ferdinandum honorarium munus. P[aulus] Henznerus, Itinerar[ium Germa-

„1647 4. Julii uxor mea optima dulcissima clarißima Barbara, filia Dni Pauli Behem, in Christo piè obiit, aet 27". Nach Biedermanns Geschlechtsregister Tab. LXVII war die betr. Barbara die Gattin des oben genannten Paulus Grundherr. Dieser Nachweis ist Herrn Dr. Heinrich Heerwagen zu verdanken.

3) Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. X. Wien, 1875.

4) Vgl. Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste IV (1858) S. 26.

niae, Galliae, Angliae, Italiae] p. 412[5])". Notiz auf einem Folioblatt von der Hand Paul Grundherrs.

7. „Künstler dießer Zeit", jene Handschrift oder jener Teil des Konvoluts, der im Mittelpunkt unserer Betrachtung steht und im folgenden Abschnitt ausführlich behandelt wird. Verfaßt nach einer bei „Wolf Aigen" (s. u.) hinzugefügten Jahreszahl 1655, auf 4 Folioblättern geschrieben von Paulus Grundherr.

8. Ein kurzer Lebensabriß des Malers Leonhard Heberlein, nicht unmittelbar zum vorhergehenden Produkt gehörend; Folioblatt, geschrieben von P. Grundherr. Vgl. den III. Abschnitt dieses Aufsatzes.

9. Abhandlung über Nürnberg, seine vortreffliche Verwaltung, über die Blüte von Kunst und Kunstgewerbe daselbst u. s. f., eine Kompilation aus den Werken des Hieronymus Megiser (Theatrum machinarum), des Heberus („in libro servit. Aegypt."), Jakob Bornitius, Walter Rivius, Eobanus Hesse, M. Paul Rentz („in Guldenen Handwercksboden" fol. 149 ff. und 190), Konrad Celtis und Bodinus („lib. 6 c. 2 de Republ."), die in dieser Reihenfolge exzerpiert und zitiert werden. 2 Folioblätter, von der Hand Paul Grundherrs beschrieben.

10. „Catalogus civium aliorumque Norimbergae degentium aere lignoque sculptarum imaginum. Item: Andere nürenbergische sachen, die stat und landtschafft betreffente, Nürnbergischer geschlechter und bürger wappen, wie selbige ietziger zeit von unterschidlichen meistern theils in holz geschniten, theils in kupffer gestochen zur hand zu bekommen sint". 10 Folioblätter. Von einer Hand des 17. Jahrhunderts, nicht derjenigen Paulus Grundherrs, geschrieben.

II.

Ich gebe hier zunächst den Text unserer kleinen Schriftquelle, d. h. der Nr. 7 des vorstehenden Verzeichnisses wieder und füge die nötigsten Anmerkungen hinzu:

„K ü n s t l e r d i e ß e r Z e i t:

1. [6]) Der alte **Heiden,** so das geigenwerck erfunden[7]).

2. **Hannß Praun** hatt das kupffer auff die gulden arth wohl verarbeiten können also daß man unter dem guten und seiner arbeit wenig unterschied hatt finden können. Ist auch ein sonderlicher künstler in den gegoßenen spiegeln.[8])

3. **Hannß Weser** ist ein guter glaßschneider und hier der erste in dieser kunst gewest[9]).

5) Nach Jöcher-Adelungs Gelehrten-Lexikon II. Supplementband (1787) Spalte 1929 f. hatte Paul Hentzner seine Reise von 1596 bis 1600 gemacht. Die Reisebeschreibung, der obige Notiz entnommen is , erschien zuerst in Nürnberg 1612, eine 2. Auflage in Breslau 1617, mit einigen Zusätzen von anderen 1629.

6) Diese Numerierung ist von mir hinzugefügt.

7) Gulden Nr. 38 (Edition Lochner S. 215) ähnlich.

8) Gulden Nr. 46 (ed. Lochner S. 219) fast gleichlautend.

9) Ähnlich Gulden Nr. 23 (ed. Lochner S. 204), wo er richtig „Weßler" heisst, aber in der Überschrift fälschlich als Goldschmied bezeichnet wird. Er gehört zu den zahlreichen Opfern, die das große Sterbejahr 1632 in Nürnberg forderte. Das 33. Totenbuch im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg verzeichnet auf Bl. 58 seinen Tod zum 9. Oktober 1632 und gibt damit wohl den Tag des Begräbnisses an. „Der ersam und kunstreich Hannß Weßler, glaßschneider, inn St. Egidigaßen" wird er hier genannt.

4. Dem hatt gefolgt **Georg Schwanhart** und sein sohn **Heinrich,** welche ihn in der kunst weith übertroffen haben. wie dann der vatter deßwegen bey kayßer (der Schluß dieses Absatzes fehlt)[10]).

5. **Peter Zick** und seine zween söhn seind künstliche beintrechßler gewest, wie dann der eine alß (Lücke) die Röm. Kayß. Mt. Ferdinanden Tertium in dieser kunst instituiret hatt und zwey jahr lang sich deßwegen am kayßerlichen hoff auffgehalten hatt[11]).

6. **Jacob Heptner** hatt dz geflammte hobeln in holtzarbaiten erfunden und schöne arbeit davon gemacht[12]).

7. (Lücke) **Höffler,** ist ein künstlicher wappensteinschneider gewest, hatt deß königs Philippi III. in Spanien völliges wappen in einen diamant geschnidten[13]).

8. (Lücke) **Vogel,** ein berühmter instrumentmacher[14]).

9. **Paulus Juvenell** ist ein guter perspectivmahler gewest, hatt die großen stück im schönen saal auff dem rathhauß gemacht[15]).

(Blatt 1b) 10. **Georg Weyer,** auch ein guter mahler, hatt die andern sachen auff gedachtem saal gemahlet[16]).

11. **Michael Hehr,** ein guter mahler und conterfähter[17]).

12. Dergleichen (Lücke) **Creutzfelder,** ist im conterfaiten berühmt gewest[18]).

10) Bei Gulden Nr. 28 (ed. Lochner S. 209 f.) ausführlicher, doch das Gesperrtgedruckte hier wie im folgenden nicht bei Gulden. Das Fehlende ist nach Doppelmayr S. 232 etwa dahin zu ergänzen, daß der Vater Georg Schwanhardt d. ä. wegen seiner Kunst bei Kaiser Ferdinand III. in großer Gunst stehe. 1652 ging der ältere Georg Schw. nach Prag, 1653 ist er in Regensburg, „allwo erstgedachter Kayser sich in Diamant-reisen von ihm informieren lies". Von dem jüngeren Georg Schw., den Gulden gleichfalls erwähnt, ist in obiger Notiz noch nicht die Rede.

11) Ähnlich Gulden Nr. 31 (ed. Lochner S. 213), der indessen des Stammvaters der berühmten Drechslerfamilie, Peter Zicks, keine Erwähnung tut, nur einen der drei Söhne Peters des ält., Lorenz Z., hervorhebt. Mit dem Namen dieses letzteren ist auch die obige Lücke auszufüllen („alß" = nämlich). Peter Z. hinterließ übrigens, als er 1632 starb, nicht 2 sondern 3 Söhne: Peter, Lorenz und Christoph. Vgl. Doppelmayr, Historische Nachricht etc. S. 297.

12) Etwas mehr bietet Gulden Nr. 32 (ed. Lochner S. 213), der ihn richtig „Hepner" nennt. Im 40. Totenbuch im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg (1649—1653) B. 73 wird er als „ebenküstler" also etwa Ebenholzkunstschreiner bezeichnet: „Der ersam und kunstreich Jacob Hepner, ebenküstler, auff dem Neuen bau [jetzt Maximiliansplatz] † 5. Nov. 1649".

13) Gulden Nr. 27 bietet eine etwas erweiterte Fassung und nennt ihn Georg mit Vornamen. Bei Abfassung der obigen Notiz war H. offenbar bereits tot. Ein „Hieronymus Höffler, wappensteinschneider in der Oberen schmidtgaßen", starb 1626. Die Totenbücher im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg verzeichnen ihn zum 8. August dieses Jahres und legen ihm das bei Künstlern übliche Prädikat „ersam und kunstreich" bei.

14) Ebenso Gulden Nr. 41, der ihn Wolf mit Vornamen nennt.

15) Bei Gulden Nr. 12 erweiterte Fassung.

16) Bei Gulden Nr. 13 kürzere Fassung ähnlichen Inhalts. Es kommt zwar — in den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts — auch ein Maler Georg W., wie obigen Künstler auch Gulden nennt, vor; indessen ist hier, wie aus dem Hinweis auf die dekorativen Malereien im kleinen Rathaussaal hervorgeht, vorzugsweise an den bekannteren Gabriel W. gedacht. Dieser starb nicht, wie Doppelmayr schreibt, „nach 1640", sondern 1632. Das 33. Totenbuch im Kreisarchiv Nürnberg (Blatt 10) verzeichnet seinen Tod zum 17. September dieses Jahres: „der ersam und kunstreich Gabriel Weyer, flachmahler, in der Peundtgaßen" heißt es daselbst.

17) Ähnlich Gulden Nr. 16.

18) Johann — so ist die Lücke zu ergänzen — Creuzfelder fehlt bei Gulden. Totenbuch 32 Bl. 97: „Der ersam Johannes Creutzfelder, flachmahler, bey der Sonnen am Mülchmarckht † 2. Juli 1632" (Tag der Bestattung). Doppelmayr S. 222 gibt irrtümlich „1636" als Todesjahr an.

13. **Friedrich von Falckenburg,** ist ein berühmter landschafftmahler gewest[19]).

14. **Hannß Hoffmann,** so ein fleißiger mahler in mignatur und gummifarben gewest, hatt dem Albrecht Dürer [es steht nur Dürers Monogramm da] so fleißig nachcopirt also dz viel von seiner arbeit für dürerisch verhandelt worden ist; ist endlich zu kayßer Rudolpho gekommen[20]).

15. Die **Troschel,** sonderlich **Hannß Troschel** seind berühmte compastenmacher gewest, also dz zu ihrer zeit sonderlich deß (Lücke) gleichen nicht ist gefunden worden[21]).

16. **Christoff Gammetzer** ein künstlich und berühmter goldschmid gewest[22]).

17. Dergleichen auch **Hannß Betzold,** der hatt dem kayßer Rudolff sein künstlich brunnenwerck renovirt, darzu auch dz hauß, darinnen anjetzo Conrad Bayr wohnet von neuem erbauet[23]).

18. **Abraham Graß,** ein guter bildhauer, hatt die 4 monarchien am rathhauß, wie auch die (Lücke) darauff zugerichtet[24]).

19. Nicht weniger ist der **Georg Schweigger** in dießer kunst auch sehr berühmt, wie auch in meßing verschneiden und gießen, wie solches sein gemachtes crucifix, wie auch kayß. Ferdinandi III. in meßing gegoßnes und künstlich verschnidtenes brustbild zur gnüege bezeugen[25]).

[Bl. 2a] 20. **Hannß Graff,** mahler, so dz rathhauß und schloß ao. 1520 soll gemahlet haben[26]).

21. **Matthes Zasinger,** mahler; credo vixisse 1500[27]).

19) Ähnlich Gulden Nr. 10. Totenbuch 28 Bl. 69: „Der erbar unnd kunstreich Friederich von Falckenburg am Bonersberg [dem heutigen Paniersplatz] † 29. August 1623" (Tag des Begräbnisses). Auffallend ist, daß, als im 31. Totenbuch Bl. 25 zum 29. September 1629 der Tod der „tugentsamen frau Leonora, deß ersamen Fridrich von Falckhenburckh, mahlers, ehewürthin, in der alten Ledergaßen" vermerkt wird, die Verstorbene nicht als Wittwe oder ihr Mann als „selig" bezeichnet wird.

20) Fast genau der gleiche Wortlaut bei Gulden Nr. 7 (ed. Lochner S. 198).

21) Gulden Nr. 47 spricht nur von Hans T., der nach dem 23. Totenbuch im Kreisarchiv Nürnberg Bl. 49 am 1. Juni 1612 begraben wurde („Hanns Dröschel, campastenmacher, gegen den Freypäncken über").

22) Christoph Jamnitzer fehlt bei Gulden.

23) Bei Gulden Nr. 20 wesentlich andere Fassung.

24) Ähnlich Gulden Nr. 19. Die Lücke ist danach durch „camine" zu ergänzen, welches Wort der Abschreiber, d. h. Paulus Grundherr, vermutlich nicht hat entziffern können.

25) Gulden Nr. 24, außerordentlich viel ausführlicher, erwähnt doch dessen „in Messing gegossenes etc. Brustbild Kaiser Ferdinands" nicht. Vgl. aber Edition Lochner S. 321, wonach Georg Schweigger 1656 offenbar für dieses Bildnis 600 Gulden erhielt. Gefertigt wird es schon 1655 worden sein, da sich unsere Handschrift, soweit es sich nicht um Zusätze — vgl. weiter unten zu Nr. 33 — handelt, auf dieses Jahr bezieht. Vgl. Nr. 36 bei Wolf Aigen.

26) Fehlt aus naheliegenden Gründen bei Gulden, der ja lediglich Künstler seiner Zeit, d. h. des 17. Jahrhunderts behandelt. Das Gleiche gilt von Nr. 21—30. Die Notizen sind wohl aus Nr. 1 des Konvoluts, dem unsere Handschrift angehört (s. o.), übernommen, die überall den gleichen Wortlaut bietet. Mit Georg Böheim ist ohne Zweifel der bekannte Augsburger Maler und Radierer (Georg Pecham, Peham † 1604) gemeint. Wertvoll ist die Nachricht über Hans Bolsterer, den bedeutenden Medailleur, der hier zum ersten Male in einem Künstlerverzeichnis erscheint.

27) Vgl. die vorige Anmerkung.

22. **Erhard Schön,** ein mahler.[27])

23. **Albrecht** (am Rande „alii Adam") **Altdorffer,** mahler und kupfferstecher[27]).

24. **Hannß Scheuffelein,** mahler[27]).

25. **Paulus Lautensack,** mahler[27]).

26. **Daniel Hopffer,** so schön in kupffer gradirt[27]).

27. **Hannß Brosamer,** guter maler und kupferstecher[27]).

28. **Georg Böheim,** mahler und kupferstecher[27]).

29. **N.** (Lücke) **Bolsterer,** der kleine figuren künstlich in holtz und stein geschnitten[27]).

30. **Niclas Nutschiedel,** sonst Niclaus auff der Seg genannt, der berühmte conterfaict gemahlet etc.[28]).

31. **Johannes Neudörffer** und deßen sohn[29]).

32. (Lücke) **Brechtel,** berühmte schreiber und rechenmaister[30]).

(33. **Büriau** (?), ein berühmter steinmetz, feldmeßer etc.[31]).)

([Bl. 2b] 34. Ad. Olearius im 3. buch c. 1 der persischen raißbeschreibung: Ao. 1636 hatt in der statt Mascau gearbeitet ein künstlicher wohlerfahrner maister in metallenen stück- und glockengießen, namen **Hannß Falck,** von Nürnberg bürtig. Dieser hatt einen sonderlichen handgrieff, die stücke also zuzurichten, dz man 26 ℔ eisen mitt 25 ℔ pulver sicher schießen kan, dardurch er in Holland so berühmt worden, dz auch seiner in dem Meterano[32]) holländischen druckes gedacht würd[33]).)

[Die 2 mittleren Viertel der Seite sind leer, auf dem unteren Viertel folgt dann:]

35. **Leo Prunner,** ein Österreichischer (es war erst eine Lücke da, in die dann dieses Wort hineingeschrieben wurde) von adel, wegen des worts gottes aus seinem vatterland vertrieben und alhier in dz zeughauß auffgenommen zu (Lücke). Hatt sehr künstlich in holz und bein allerhand kleine figuren geschnidten, auch mitt kleinen schreiben in seinem hohen alter sich sonderlich bekant gemacht, dz seine werck noch hin und wieder für sonderbahre rariteten auffgehebt und gezaiget werden[34]).

27) Vgl. Anm. 26.

28) Desgleichen. Der Name des Nikolaus de Neufchatel genannt Lucidel wird auch sonst gelegentlich in obiger Weise verballhornt.

29) Gulden behandelt den älteren Johann Neudörfer und seine beiden Söhne zu Eingang seiner Fortsetzung ausführlich.

30) Gulden Nr. 3, über Stephan und Christoph Fabius Brechtel ungleich ausführlicher.

31) Diese Notiz ist durch andere Tinte als etwas späterer Einschub kenntlich, gleichfalls von der Hand Grundherrs geschrieben und vermutlich auch von ihm hinzugefügt. Ich habe dergleichen spätere Zusätze zu dem eigentlichen Manuskript unserer Fortsetzung Neudörfers hier wie im folgenden in runde Klammern gesetzt, auch in diesen Fällen, was sie etwa mehr als Gulden bieten und was zumeist aus nicht allzu weit abliegender Literatur geflossen ist, nicht durch gesperrten Druck hervorgehoben. Mit dem in Nr. 33 genannten Meister selbst, dessen Name nicht sicher zu entziffern ist, vermag ich vorderhand keinerlei Begriff zu verbinden.

32) Latinisierung von „van Meteren" († 1612).

33) Auch diese Notiz ist offenbar von Paulus Grundherr selbst eingeschoben, dagegen leitet die folgende wohl wieder zu der vorauszusetzenden älteren Handschrift als Vorlage zurück.

34) Über Leo Prunner handelt Gulden Nr. 30 sehr ausführlich; der Abschnitt hat bei ihm aber einen wesentlich anderen Wortlaut. Vgl. die gleichfalls sehr ausführlichen Ausführungen

[Bl. 3a] 36. **Wolff Aigen** ist mitt conzirn der gefleckten seiden-wahren berühmt und seines gleichen weder in Italia noch Teutschland dieser Zeit [Anmerkung dazu: „1655"] zu finden[35]).

37. **Augustin Kottert,** genannt Spaar, der in die schießrohr stern und rosen-zueg mitt verwunderung zu machen erfunden und stattlich zugericht hatt[36]).

38. **Christof Ritter,** ein sehr künstlicher goldschmid und eisenschneider, hat neben dem (Lücke) Schweicker, bildhauer, ein crucifix von meßing gegoßen, wigt (Lücke). Dergleichen kunststück wird schwerlich jemahls gesehen worden sein, soll[37]) deß Veit Stoß crucifix, so bey S. Sebald im chor stehet und für ein sonderbar kunststück gerühmt würd, weith übertreffen[38]).

39. **Hannß Hautsch,** ein künstlicher zirckelschmidt, so wegen seines wagens, waßerkunst, auch kleinen wercks, darinnen er fast alle handwercker in ihrer fürnembsten verrichtung sich bewegend fürgestellet, fast berühmt und angesehen ist. Wohnet in der Alten ledergaßen[39]).

40. **Ulrich Hoffmann,** ein künstlicher schreiber und rechenmaister, so neben **Andreas Gulden** fast allein in Teutschland auß der kunst zu schreiben bericht hatt, welcher Gulden in mathematicis, sonderlich inventionibus opticis, auch ätzen in meßing, stahl, kupffer, auch verkehrten schreiben mitt beeden händen fürtrefflich, benebens sehr diensthafft ist. Wohnet in der Neuen gaßen am waßer[40]).

([Bl. 3b] 41. **Peter Carl,** ein künstlicher Zimmermann und baumaister, Hannß Carl, zeugmaisters, vatter, hatt dergleichen gebeu vollbracht, daran alle andere gezweiffelt, alß die flaischbrücken und deren künstlichs gewölb alhie, den saal zu Haidelberg. Vide die ihme von Abraham Sculteto, hoffprediger zu Haidelberg, gehaltene leichpredig[41]).)

42. **Hannß Carl**, zeugmaister alhier, so in der architectura und allerhand mathematicis artibus excelliret, et in erfindung aller-

Doppelmayrs (S. 218 f.) über ihn, die vielleicht auf eine Leichenrede als Quelle zurückgehen. Die Lücke in obigem Text ist wohl durch (zu) „einem zeugleutnant" oder ähnlich zu ergänzen.

35) Nicht bei Gulden. Vgl. Thieme und Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler I, 146. Was unter dem „conzirn" — auch im Bürgerbuch wird er als „concirer" bezeichnet — zu verstehen ist, war bisher nicht sicher festzustellen. Im 41. Totenbuch im Kgl. Kreisarchiv (1653—56) Bl. 169 fehlt leider jede Berufsbezeichnung: „Der erbar Wolffgang Aigen der älter, am alten Milchmarkt [jetzt Albrecht Dürer-Platz] neben der Sonnen † 31. Okt. 1655. Seind vormundere gesetzt 4. Dez. 1655. Ist ein testament verlesen worden 19. April 1656. Ist ein inventarii angezaigt worden 4. Martii 1659".

36) Ähnlich Gulden Nr. 42, der den Namen richtig „Kotter" schreibt.

37) D. h. wohl: nach Ansicht maßgebender Kunstkenner.

38) Gulden Nr. 21 weicht ganz ab. Nach Guldens Notiz zu Georg Schweigger (Nr. 24) fällt der Guß des oben genannten Kruzifixes in das Jahr 1652.

39) Bei Gulden Nr. 43 anderer Wortlaut und ausführlichere Behandlung.

40) Gulden Nr. 4 und 5 ausführlicher, doch ganz abweichend.

41) Gulden Nr. 35 weicht völlig ab. Die ganze obige Notiz kennzeichnet sich übrigens wiederum als späterer Einschub, der, vielleicht von dem Schreiber Paulus Grundherr selbst verfaßt, offenbar aus der darin zitierten Leichenpredigt des Abraham Scultetus geflossen ist.

hand instrumenten, zu dem bauweßen dienlich, sehr glückseelig. Sein kleines zeughauß gibt dießes manns fleiß, verstand und wißenschafft gnuegsam zu erkennen[42]).

43. Die **Herold,** büchsengießer, in dz vierte glied, wie auch (Lücke) **Löw,** so deßwegen nach Prag und Wien beruffen worden[43]).

44. (Lücke) **Wurtzelbauer,** ein künstlicher rothgießer[44]).

[Auch hier ist fast eine viertel Seite leer gelassen, offenbar um etwa weiterhin sich ergebende Lebensdaten Wurzelbauers einzutragen.]

(De musicis inquaerendum:

45. **Hannß Staden,** organist zu St. Sebald.

46. **Teophilus Staden,** organist zu St. Lorentzen.

47. **Eraßmus Kindermann,** organist zu St. Egidien, ein berühmter componist[45])).

([Bl. 4a] 48. **Georg Christian Korcken,** hatt ihme in Schweden, Holland und Portugall eine große wißenschafft in mathematischen künsten, alß feldmeßen, fortification, perspectiv, opticis und andern dergleichen künsten zu wegen gebracht und deßwegen bey vielen außländischen einen sonderbahren ruhm erworben, auch graffen und freyherren zu discipeln gehabt[46])).

[Die übrigen $^3/_4$ der Seite sind leer.]

([Bl. 4b] 49. **Georg**[47]) **Koberger** ist umb dz jahr 1470 der erste buchdrucker zu Nürnberg gewest, welcher viel stattliche volumina gedruckt, deren noch viel zu finden, hatt auch ein groß vermögen damitt erworben[48])).

(50. **Conrad Roritzer,** baumeister deß baues an St. Lorentzen kirchen ao. 1456[49])).

(51. **Maister Georg von Dünckelspühl,** zimmermann, hatt hier gelebt 1532. De quo inquaerendum, quod cognomen ipsi fuerit. Vide et in Annal.[50]) sub hoc anno[51]).)

[$^1/_4$ Seite leer.]

42) Gulden Nr. 36 weicht ganz ab. Die Notiz über „sein kleines zeughauß" bezieht sich auf Hans Carls Sammlung von Modellen von Kriegswerkzeugen, Kanonen, Lafetten, doch auch Zelten u. s. w., die sich jetzt im Germanischen Museum befindet. Diese Modelle sind wohl sämtlich von Hans Carl selbst verfertigt.

43) Fehlt bei Gulden. Vgl. Doppelmayr S. 301, 303. Leonhard — so ist die Lücke zu ergänzen — Löw war der Stiefvater des Balthasar und des Wolf Hieronymus Herold.

44) Benedikt Wurzelbauer fehlt bei Gulden.

45) Die Musiker (Nr. 45—47) fehlen bei Gulden. Die Notiz könnte gleichfalls späterer Einschub sein, ebenso wie der ganze Rest des Manuskripts diesen Eindruck macht.

46) Nicht bei Gulden. Vgl. die vorige Anmerkung. Ich habe den berühmten Mann, von dem übrigens nicht gesagt ist, daß er ein Nürnberger war oder in Nürnberg gewirkt hat, bisher nicht nachzuweisen vermocht.

47) Lies: Anton.

48) Fehlt bei Gulden, da ihn schon Neudörfer (Edition Lochner S. 173) behandelt hatte. Offenbar Zusatz zu der eigentlichen Handschrift der Fortsetzung von Neudörfers Nachrichten.

49) Fehlt bei Neudörfer und Gulden. Zusatz wie das Vorhergehende und Folgende.

50) Damit sind des Ratsschreibers Johann Müllners Annalen gemeint.

51) Georg Weber war schon von Neudörfer (Edition Lochner S. 79 f.) behandelt worden, fehlt daher bei Gulden. Obige Notiz ist offenbar ein Zusatz wie Nr. 45—50 und Nr. 52.

(52. Vide Henrici Salmuth comment. in pancill. de rebus noviter repertis c. 10, ubi de aquila lignea a Regiomontano confecta“ [52]).)

* * *

Was unsere Quelle an neuen Nachrichten bietet, ist nicht von besonders großer Bedeutung, wenn auch die Notizen über Georg Schweigger, Bolsterer, Leo Pronner, Wolf Aigen, Christoph Ritter, Ulrich Hoffmann und Andreas Gulden, Hans Carl und die Herold nicht des kunstgeschichtlichen Interesses entbehren. Aber der eigentliche Wert der den obigen Aufzeichnungen zugrunde liegenden Handschrift, die wir allerdings nur wie durch einen Schleier erkennen können, liegt doch, wie wohl bereits aus unseren Anmerkungen hervorgeht, wesentlich nach einer anderen, nämlich der quellenkritischen und quellengeschichtlichen Seite. Das Verhältnis zu Andreas Gulden und seiner Fortsetzung von Neudörfers Nachrichten, dann auch zu dem Schreiber Paulus Grundherr ist hier vor allem näher ins Auge zu fassen. Eine ganze Reihe mehr oder minder wörtlicher Übereinstimmungen mit Gulden legt zunächst die Frage nahe, ob wir es nicht einfach mit einer interpolierten Handschrift der von letzterem verfaßten Fortsetzung zu tun haben. Wie mir scheint, darf indessen diese Frage auf das bestimmteste verneint werden. Denn diejenigen Teile des Manuskripts, die sich durch ihre gleichmäßige Schrift deutlich als Abschrift einer teilweise schwer leserlichen, teilweise wohl auch selbst bereits — z. B. bei manchen Vornamen — Lücken aufweisenden Vorlage kennzeichnen, sind nach der oben angegebenen Datierung im Jahre 1655, keinenfalls später als 1655, verfaßt, über welchen Zeitpunkt auch keine der in diesen Teilen erwähnten Nachrichten hinausweist. Gulden aber trug seine Notizen nicht vor 1663 zusammen, da er in der Biographie seines Vorgängers Johann Neudörfer († 12. November 1563) sagt, daß dieser „nunmehro über 100 Jahr todt“ sei. Außerdem läßt auch die abweichende Fassung des Passus über Andreas Gulden selbst in Guldens Fortsetzung und in unserer Handschrift und die Diktion der Stelle auf einen anderen Verfasser als Gulden schließen, wenn auch die Lobeserhebungen hinsichtlich der Schreibkunst Guldens und seiner mathematischen und optischen Kenntnisse in jenem Zeitalter — man denke an die Selbstbiographie Joachim Sandrarts — nicht gerade gegen den bekannten Fortsetzer Neudörfers als Verfasser sprechen würden. Und so weisen noch verschiedene weitere Einzelheiten, wie das Fehlen des alten Peter Zick bei Gulden, mit dem dieser wohl keinen rechten Begriff verband, u. a. m., deutlich darauf hin, daß die Hauptvorlage unserer Handschrift eine nicht von Gulden herrührende, seiner Fortsetzung der Nachrichten Neudörfers etwa um ein Jahrzehnt vorausgehende Aufzeichnung über nürnbergische Künstler des 17. Jahrhunderts war. Andererseits aber lassen doch die zahlreichen Übereinstimmungen mit Guldens Fortsetzung über das nahe Verhältnis der beiden Fassungen zu einander keinen Zweifel und dieses Verhältnis kann demnach wohl nur so verstanden werden, daß unsere Handschrift in ihrer ursprünglichen Gestalt eine der Hauptvorlagen auch für Andreas

52) Auch dieses Zitat ist jedenfalls spätere Hinzufügung, wie die voraufgehenden Notizen. Nach Jöchers Allgemeinem Gelehrten-Lexikon IV (1751) S. 70 bezog sich Heinrich Salmuths des jüngeren Kommentar auf den „Pancirollum de rebus deperditis et recens inventis“. Über den von Regiomontanus angeblich konstruierten Adler ist schon mancherlei geschrieben worden.

Gulden gebildet hat, wir das Archetypon also als eine wichtige Quelle für die Nürnberger Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts ansehen dürfen.

Wer mag nun der Verfasser dieses Archetypon gewesen sein und was ist in der uns vorliegenden Handschrift der „Künstler dieser Zeit" alles als nachträgliche Zutat zu dem eigentlichen Text jener Quelle anzusehen und demgemäß auszuscheiden? Was sich als solch späterer Zusatz teilweise schon durch die einen Einschub anzeigende Schrift charakterisiert, ist in den Anmerkungen deutlich hervorgehoben und auch bei unserem Abdruck des gesamten Textes bereits in Klammern gesetzt worden. Es sind zumeist Exzerpte aus der zeitgenössischen Literatur, wie Olearius, Heinrich Salmuth, van Meteren u. a., die, wie wir wohl annehmen dürfen, den Schreiber der Handschrift, den gelehrten und fleißigen Paulus Grundherr, zum Urheber haben, den wir ja schon in einigen vorhergehenden Nummern des Konvoluts als um die Zusammentragung von Notizen zur Nürnberger Kunstgeschichte eifrig bemüht kennen lernen konnten. Aus dem ersten Produkt des Konvoluts sind auch zweifellos die in der Fassung damit wörtlich übereinstimmenden Nummern 20 bis 30 der Handschrift geflossen, deren Einfügung wohl gleichfalls auf Paulus Grundherr zurückzuführen ist. Er bekundet damit das deutliche Bestreben, die Nachrichten Neudörfers (Produkt 3 des Konvoluts) zu ergänzen, denn gerade diese Meister des 16. Jahrhunderts, übrigens nur zum Teil Nürnberger, aber von dem Verfasser oder Kompilator offenbar sämtlich für Nürnberger Künstler gehalten, fehlen bei Neudörfer.

Es bleiben die Nummern 1—19, 31, 32, 35—40 und 42—44 übrig, die sich, wie bereits hervorgehoben, durch die gleichmäßige Schreibweise und die ähnliche Art der sie durchsetzenden Auslassungen als eine zusammenhängende Einheit darstellen und eben jene ursprüngliche Fortsetzung der Nachrichten Neudörfers aus dem Jahre 1655 bilden, d. h. auf eine solche Fortsetzung als ihre Quelle zurückgehen. Denn daß sie etwa von Paulus Grundherr verfaßt sein sollten, ist wegen einer bestimmten Gruppe von Auslassungen nicht nur unwahrscheinlich, sondern darf sogar — zumal bei dem rein kompilatorischen Charakter der übrigen Tätigkeit Grundherrs — geradezu als ausgeschlossen gelten. Das Fehlen insbesondere mancher Vornamen wird freilich wohl bereits der Vorlage zur Last zu legen sein; aber Auslassungen, wie wir sie bei Nr. 18 und 35 (vgl. die Anmerkungen 24 und 34) finden, weisen deutlich nicht auf den Autor der Notizen, sondern lediglich auf einen Abschreiber, der sich über einzelne offenbar schlecht leserliche Wörter und Stellen seiner Vorlage nicht überall klar wurde und sie daher zunächst bis auf künftige bessere Erleuchtung ausließ.

Wenn nun aber weder Andreas Gulden noch Paulus Grundherr als Verfasser der unseren Nummern 1—19, 31, 32, 35—40 und 42—44 zugrunde liegenden Handschrift einer Fortsetzung von Neudörfers Nachrichten angesehen werden dürfen, wen können wir dann als diesen eigentlichen Quellenschriftsteller namhaft machen? Mit Sicherheit niemanden; und wir begeben uns daher in der Tat auf das Gebiet der reinen Hypothese, ja verlegen uns beinahe aufs Raten, wenn wir den Namen des Malers Leonhard Heberlein als den des mutmaßlichen Verfassers der Fortsetzung nennen. Immerhin spricht wenigstens einiges für ihn. Zunächst die verhältnismäßig eingehende Biographie des Mannes, die Paul Grundherr, der möglicherweise mit ihm befreundet gewesen war und vielleicht Einsicht in seinen handschriftlichen Nach-

laß hatte nehmen dürfen, dem Manuskript der „Künstler dieser Zeit" beigefügt hat, ähnlich wie nachmals Andreas Gulden sein Opusculum mit einer Biographie Johann Neudörfers eröffnete. Der Grund zu ausführlicherer Behandlung ist in diesem Zusammenhange sonst nicht leicht einzusehen. Außerdem ergibt sich aus der Lebensbeschreibung Heberleins, daß der Künstler Anno 1654 „mit einem fluß überfallen wurde" und am 26. Januar 1656 starb. Man könnte sich wohl denken, daß Leonhard Heberlein die unfreiwillige Muße, zu der ihn die Krankheit verdammte, gelegentlich zu Aufzeichnungen oder auch einem Diktat über die Künstler seiner Zeit, eben dem Archetypon von 1655, benutzt habe. Irgendwelche Sicherheit ergibt sich allerdings, wie gesagt, aus diesen Möglichkeiten und Anhaltspunkten nicht, und gegen Heberlein als den Verfasser der ursprünglichen Fortsetzung von Neudörfers Nachrichten scheint fast zu sprechen, daß Gulden, der doch jene früheren Aufzeichnungen seiner eigenen Arbeit zugrunde legte, in den wenigen Zeilen, die er Leonhard Heberlein widmete[53]), dessen Autorschaft oder literarischer Tätigkeit in keiner Weise gedenkt. Allein diese Unterlassung könnte sich natürlich auch anders z. B. aus der Unkenntnis Guldens und der Anonymität jener ihm als Quelle dienenden Handschrift erklären lassen.

III.

Zum Schluß gebe ich hier noch einige Nachrichten über Leben und Wirken des Malers Leonhard Heberlein, dessen nähere Beziehung zu der aus Nr. 7 des Scheurlschen Konvoluts herausgeschälten älteren Quellenschrift ich wahrscheinlich gemacht zu haben glaube, und beginne mit dem Abdruck der oben zitierten Biographie des Künstlers, deren Verfasser nicht genannt ist. Möglich, daß der Schreiber, Paulus Grundherr, selbst diese Daten etwa nach einer Leichenpredigt zusammengestellt hat. Die Biographie hat folgenden Wortlaut:

„Leonhard Heberlein. Jobst Heberleins, bürgers und goldschmids zu Nürnberg[54]), sohn, war geboren ao. 1584 den 26. Novembr. und von seinen eltern zur schul gehalten und in allen christlichen tugenden aufferzogen. Ao. 1600 ist er bey Wolff Ritter, mahler und bürger zu Nürnberg, zur mahlerey auffgedingt worden und nach erstandenen 4 lehrjahren noch 6 jahr darbey zugebracht. Anno 1610 hatt er sein meisterstück gemacht und darauff 1611 sich zu j[ungfrau] Margaretha, Hannß Becken von Rotenburg tochter, verheurathet. Ao. 1637 ist er von einem E. Rath zu Nürnberg zum statt- und landschafftmahler und ao. 1640 wegen seines erbarn wandels zum Genannten deß Größern Raths erwehlet worden[55]). Hatt

53) Gulden Nr. 15 (Edition Lochner S. 201).

54) Jobst Heberlein war 1575 unter erschwerenden Umständen Meister geworden. Das Meisterbuch (in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin) berichtet darüber auf Bl. 41a:

„adi 14. Martius a. 1575 hat Jobst Heberlen seine meisterstück angefangen zu machen beim Caspar Widman.

Adi 23. Maius anno 1575 hadt der Jobst Heberlen [am Rande: „beim Holtwick"] seinne meisterstueck foer den feir geschuornen gewissen [vor den vier Geschworenen gewiesen], ist midt dem geschirlle und siegell nicht bestanden, mid den ring ist er aber bestanden.

[Bl. 41b] Adii 1575 jar den 16. Juni ist Jobst Heberlein zum andern mal pey den 4 geschworn erschinen und das geschirla mit dem sigel gewisen und ist pestanden und hatt sein mastergeltt in die losungstuben zaltt und pflichtt gethon".

55) Vgl. auch Joh. Ferd. Roths Verzeichnis aller Genannten des größern Rats (Nürnberg, 1802) S. 125.

Gottes wortt gern gehört und christlich gelebt, ist darbey eines guten humors und gesellschafft gewest, sich mitt jedermann friedlich begangen. In seiner kunst hatt er sonderlich den preiß gehabt, dz es ihme in grotescen mahlen oder dergleichen wunderlichen einfällen, welche an die gartenheußer und sommerlauben pflegen gemahlet werden, keiner leicht bevor oder gleich gethan haben würd. An discipeln von fürnehmer leuth kindern hatt er allezeit eine zimbliche anzahl gehabt und bey ihnen an seinem orth in unterrichten nicht ermangeln laßen, auch darunter unterschiedliche gehabt, welche, wo sie hetten nachsetzen wollen, wohl etwas rühmliches

Abb. 2. **Bildnis des Malers Leonhard Heberlein nach einer anonymen Radierung.** (2/3 der Originalgröße).

würden verrichtet haben. Ao. 1654 ist er mitt einem fluß überfallen worden und mitt solchen sich biß ao. 1656 den 26. jener betragen müßen, da er es seeliglich geendet, nachdem er gelebt 71 jahr 2 monath 2 tage."

Die Angaben dieser kleinen Biographie werden teilweise bestätigt, teilweise auch ergänzt vor allem durch die Aufzeichnungen Johann Hauers, die Hans Boesch im Jahrgang 1899 dieser Zeitschrift S. 116 ff. veröffentlicht hat. Danach stellte Heberleins Probestück, mit dem er am 2. August 1610 Meister wurde, eine Szene aus der Passion dar, „wie der Herr Christus gebunden auf der Erden liegt", war er von 1623—1627, 1633—37, 1642—47 und 1650—54 Vorgeher seines Handwerks[56])

56) Von seiner Tätigkeit als Vorgeher bieten die Nürnberger Ratsprotokolle (im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg) ein Beispiel. Im Jahrg. 1624 25 Heft I Bl. 77a heißt es daselbst zum 20. April 1624:

und bildete im Laufe der Zeit eine größere Anzahl von Lehrlingen aus[57]), was auf eine ausgedehnte Tätigkeit, auf reichliche Beschäftigung schließen läßt. Als Todesdatum wird hier der 27. Januar 1656 angegeben, während die Totenbücher im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg seinen Tod zum 30. Januar verzeichnen und damit wohl den Tag des Begräbnisses nennen[58]). Hier wird er auch offiziell als eines Rates „Stadt- und Landschaftmaler" bezeichnet, während die Ratsprotokolle auffälligerweise von seiner Ernennung zum Stadtmaler, die nach unserer Lebensbeschreibung im Jahre 1637 erfolgte, nichts erwähnen. Dagegen wird in den Verhandlungen des Rats vom 21. November 1639 der Erwählung Leonhard Heberleins zum Gassenhauptmann im Viertel bei St. Egidien gedacht und in den Jahren 1640 und 1648 ist dann weiterhin gelegentlich von seiner Tätigkeit als Gassenhauptmann die Rede[59]). Im übrigen hat sich, soweit ich sehe, das Andenken unseres Mannes in Urkunden oder offiziellen Akten kaum erhalten, und auch von Quellenschriftstellern erwähnt seiner abgesehen von Johann Hauer nur, wie schon bemerkt, Andreas Gulden, der erzählt, daß er als Stadtmaler im Jahre 1652 „das gemäl aussen an der Schau" renoviert habe, das 1514 von „Hanns Grossen" (lies: Hans Graffen) gemalt und bereits 1579 einmal von Thomas Oelgast renoviert worden sei. Aus der späteren Literatur wäre etwa noch das von Murr[60]) glaubwürdig überlieferte Faktum anzuführen, daß der Stadt-

„Jörg Rößlein, malersgesellen, welcher wider die vorgeher sich beschwert, das sie ihn nitt für redlich halten wollen, aus ursach das er aus herrn graff Egon von Fürstenberg regiment dahinden gebliben, soll [77b] man gedachter vorgeher Jörg Gertners, Hannß Jörg Caesars, Hannsen Hauers und Lienhard Heberleins gegenbericht verlesen und ime sagen, man könne ihn nit paßiren lassen oder für redlich halten, er bringe dann von seinem haubtman ein ehrliche paßport.
H. C. Harßdörfer."

57) Nämlich Johann Rößner, Paulus Drechsel, Rudolf Geng, Hans Schmidt, Hans Leonhard Brechtel, Johann Kaltenprunner, Hans Jakob Luber und Hieronymus Franz Fuchs. — Als Schüler Heberleins werden von Doppelmayr (Historische Nachricht S. 255 und 264) noch die bekannten Maler Johann Andreas Graf (1637—1701), der Gatte der Sibylla Merian, und Johann Murrer (1644—1713) genannt; ihrem Lebensalter nach kann es sich indessen bei beiden höchstens um einen Elementarunterricht gehandelt haben.

58) 41. Totenbuch (1653/56) Blatt 187:

„Der erbar und kunstreich Leonhard Heberlein, mahler und conterfeyer, auch eines E. E. Raths alhier gewesener statt- und landschafftmahler unter der vesten gegen Rosenbad über † 30. Jan. 1656. Ist ein testament verlesen, darff nicht inventirt werden. 9. Februarii ao. 1656."

59) [1639/40 VIII, 80a] 21. November 1639:

„An herrn Dr. Johann Neudörffers statt ist im virthl bey St. Egidien Leonhardt Heberlein, mahler, zum gassenhaubtmann erwehlt. J. Welser."

[1640/41 VI, 83a] 19. September 1640:

„Die sogenannte Sailer Anna von Elterßdorff, welche in Carl Grundherrn hauß sizet, soll man in die canzley fordern, sie über Leonhard Heberleinß, gassenhaubtmanß, ansag zu red halten und von ir vernemen, wer die zauberin sey, die sie wegen eines diebstalß zu raht gefragt, und wo selbe anzutreffen; im fall sie mit der sprach nicht gerad herauß wil, sie behauren lassen, dann gedachter [83b] zauberin nachtrachten und sie inß loch gehen laßen. Schöpffen."

[1648 49, IV, 40a] 8. Juli 1648:

„Den weber (oder: Weber?) gegen M. Wondersleben über und die bauersleuth, so er bey sich hat, soll man erfordern und über Leonhardt Heberleins, gaßenhauptman, ansag, das sie die nachbarschafft in grose (40 b) gefahr setzen, umbstendig zu red halten, ihre sagen widerbringen, ferner rathig zu werden. Feuerherren."

60) Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg (1778) S. 40.

maler Leonhard Heberlein das Kruzifix des Veit Stoß, nachdem es Georg Schweigger, „unser Lysippus", 1652 ausgebessert, übermalt habe. Im übrigen sind die spärlichen späteren Nachrichten (von Hüsgen, Meusel, Weyermann u. a.) über unseren Meister so vage oder so schwer kontrollierbar, daß wir hier kaum darauf einzugehen brauchen. Es gehört dazu u. a. die Mitteilung, daß Heberlein eine zeitlang in Ulm gelebt und gewirkt habe, was namentlich innerhalb des Zeitraums von 1610 bis 1623, für den uns des Künstlers Anwesenheit in Nürnberg durch nichts sicher bezeugt ist, ja nicht unmöglich wäre, aber auch bisher nicht nachgewiesen ist[61]). Und Weyermann, der uns diese Nachricht überliefert, führt auch ein paar Zeichnungen Heberleins an[62]), anstatt deren wir — vgl. Abb. 3 — als eine Probe seiner Kunst eine Federzeichnung wiedergeben, die uns von der Verwaltung der fürstl. öttingenschen Bibliothek in Maihingen zu diesem Zweck freundlichst zur Verfügung gestellt wurde. Sie ist von 1616 datiert und mit vollem Namen bezeichnet und stellt, skizzenhaft mit bräunlicher Tinte auf jetzt vergilbtes Papier gezeichnet, eine Art Flußgott oder Wassergeist in halb sitzender, halb liegender Stellung dar, der in der Linken eine Art Schaufel oder Ruder hält und sich mit dem rechten Arm auf einen Delphin stützt. Das eine gewisse Routine verratende, aber im übrigen ziemlich reizlose Blatt, das 16,5 cm breit und 14,8 cm hoch ist, kann möglicherweise als Anhaltspunkt dafür dienen, wie wir uns die Grotesken, mit denen Heberlein die „Gartenhäuser und Sommerlauben" geschmückt haben soll, zu denken haben mögen. Einen eigentlichen Begriff von seiner Kunst vermittelt es freilich keineswegs, und wir werden auch wohl darauf verzichten müssen, je zu einer richtigen Vorstellung davon zu gelangen, denn, wie uns die kleine Biographie des Scheurlschen Konvoluts berichtet, war das Hauptfeld seiner künstlerischen Betätigung offenbar die Dekorationsmalerei, wohl zugleich Freskenmalerei, die er an den ehemals zahlreich vorhandenen, jetzt aber so gut wie völlig verschwundenen Gartenhäusern der reichen Nürnberger ausübte. Als „Stadt- und Landschaftsmaler" war er wohl hauptsächlich, wofür ja gleichfalls zuverlässige Zeugnisse beigebracht werden konnten, mit allerlei Renovierungsarbeiten, wie mit der Erneuerung der Wandmalereien am Äußeren der Schau[63]), betraut. Seines Probestücks, eines Tafelgemäldes aus dem Gebiete der kirchlichen Malerei, ist gleichfalls bereits gedacht worden, und nach der aus dem Totenbuch mitgeteilten Notiz

61) Albrecht Weyermann, Neue ... Nachrichten von Gelehrten und Künstlern ... aus ... Ulm (Ulm, 1829) S. 150.

62) Ebenda: „3. Eine Handzeichnung in der Wagnerischen Sammlung von 275 Stammbüchern in Ulm, die aber 1805 an die großherzogliche Bibliothek in Weimar verkauft worden. 4. Eine Tuschzeichnung: Der Tod besucht einen Alten, der am gedeckten Tische sitzt. In Prälat von Schmids Sammlung." Bezüglich der Nr. 3 findet sich zwar nach freundlicher Mitteilung des Vorstandes der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar „in Nr. 112 der Wagnerschen Stammbüchersammlung eine handschriftliche Eintragung des Malers Leonh. Heberlein auf Seite 19b, aber leider keine Zeichnung. Merkwürdigerweise ist im Register des Buches der Name Heberlein ausgestrichen, was wohl darauf hindeuten könnte, daß eine Zeichnung da war, obwohl eine solche in dem Verzeichnis der Zeichnungen, das dem Buche vorsteht, nicht aufgeführt wird. Auch in den anderen Büchern der Sammlung findet sich nichts auf Heberlein Bezügliches".

63) Vgl. darüber auch F. T. Schulz in diesen „Mitteilungen" Jahrg. 1908 S. 14 f.

und der darin enthaltenen Bezeichnung „conterfeyer“ muß er sich auch im Porträtfach betätigt haben. So könnten wohl auch die beiden Radierungen, die L. Heberlein im 71. Jahre seines Alters darstellen, auf ein Selbstbildnis des Künstlers zurückgehen. Beide sind in den Porträtsammlungen des Germanischen Museums in mehreren Exemplaren vorhanden, die eine flotter und frischer hingesetzt, mehr zeichnerisch gegeben, die andere in ängstlicherer Ausführung mehr bildmäßige Wirkung anstrebend, beide anonym und nicht leicht einem bestimmten Stecher zuzuteilen. Wir geben eine Reproduktion des ersteren der beiden Blätter diesem Aufsatze bei (Abb. 2) zur Ergänzung des leider noch so lückenhaften Bildes, das wir von dem Maler und möglicherweise auch Schriftsteller Leonhard Heberlein zu entwerfen versucht haben. Bei der Schätzung, die er genoß, dürfen wir ihn wohl als einen der besten Maler des damaligen Nürnberg und bis zu einem gewissen Grade auch als typisch für seine Zeit betrachten. Eben aus diesem Grunde wäre es zu wünschen, wenn das Schaffen des Künstlers durch glückliche Funde weitere Aufhellung erfahren würde.

Abb. 3. **Federzeichnung Leonhard Heberleins aus dem Jahre 1626 in der fürstl. öttingenschen Bibliothek zu Maihingen.** (2/3 der Originalgröße.)

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Nürnbergs Ursprung und Alter in den Darstellungen der Geschichtschreiber und im Licht der Geschichte von Dr. Ernst Mummenhoff, Archivrat. 8. VI und 141 SS. mit zwei Plänen. Nürnberg, Verlag von J. L. Schrag, 1908.

Es gibt wohl wenig Städte, deren älteste Geschichte so sehr durch sagenhafte Erdichtungen und Erzählungen, durch historisch unmögliche Hypothesen und widersinnige Erklärungen von Gelehrten und Ungelehrten in dem Maße getrübt und entstellt worden ist als die der Stadt Nürnberg, und man darf billig staunen, daß es nicht schon längst jemand unternahm, mit dem vielen Schutt und Unrat, der sich auf diesem Gebiet die Jahrhunderte hindurch aufgetürmt, aufzuräumen und endgültig glatte Bahn zu schaffen. Das ist nun geschehen, und zwar durch einen Forscher, der wie kein zweiter zur Durchführung dieser Aufgabe berufen war, der auf eine langjährige Beschäftigung gerade mit diesem schwierigen Gebiet zurückblickt, und der weiterhin, durch nichts beirrt, nur auf das eine Ziel losging, an der Hand sicherer Gewährsstücke die Wahrheit zu ergründen. Die vorliegende Arbeit bezeichnet einen Abschluß umfassender Studien, und, was besonders wichtig ist, einen endgültigen Abschluß der ganzen Frage überhaupt. Dies ist der Grund, weshalb auch wir es angesichts des regen Interesses, das sich an den Namen Nürnbergs knüpft, nicht unterlassen wollen, auf dieses neueste Werk zur ältesten Geschichte der ehemaligen freien Reichsstadt hinzuweisen.

Der erste Abschnitt beschäftigt sich mit der Schilderung des Ursprungs und der frühesten Geschichte Nürnbergs in den Darstellungen der älteren und neueren Geschichtschreiber. Es war wahrlich kein Vergnügen, sich durch die überreiche, im Zusammenhang kritisch noch nicht gesichtete Stoffülle hindurchzuarbeiten, zumal das Material selbst oft recht spröde ist. Aber die frische, aus natürlicher Anschauung hervorgewachsene Darstellungsart des Verfassers fesselt uns so sehr, daß wir nichts von alledem empfinden. Wir erfahren zunächst, wer das Grundübel des ganzen Wirrwarrs in der älteren Geschichte Nürnbergs gewesen. Es war Sigmund Meisterlin, der als der Erste Nürnbergs Geschichte im Zusammenhang behandelte, und dessen haltlose Aufstellungen, die darin gipfeln, der Ursprung Nürnbergs sei auf Tiberius Claudius Nero zurückzuführen, von der Mehrzahl der späteren Chronisten als bare Münze kritiklos übernommen wurden. Noch heute ist die Sage von einem Tempel der Diana auf der Burg, von dem andere zu berichten wissen, noch nicht ganz ausgerottet. Wiederum andere lassen Nürnberg durch Noricus, den Sohn des Herkules, gegründet sein. Merkwürdig genug ist es, daß selbst noch ein so ernster und verdienter Lokalforscher wie Lochner sich der Möglichkeit einer Gründung Nürnbergs durch vor Attila geflohene Noriker nicht ganz zu verschließen vermochte. Weiter hat man Nürnberg in dem Segodunum oder Bergium des Ptolemäus oder aber in dem Bremberga des Kapitulars Karls des Großen wiederfinden wollen. Auch Karl der Große und Bonifazius sind zu Nürnberg in Beziehung gesetzt worden. Lustig spinnen einheimische und auswärtige Geschichtschreiber an diesen Legenden weiter. Derjenige, der am ehesten hätte berufen sein können, hier Wandel zu schaffen, wäre der bekannte Annalist Johannes Müllner (1565—1634) gewesen. Aber er, der sonst für die historische Forschung der Nürnberger Geschichte einen solch außerordentlichen Fortschritt bezeichnet, war noch zu befangen, um das wirre Lügengewebe zu zerreißen. So mußte der Anstoß dazu von außerhalb kommen. Aber es mußte eine geraume Spanne Zeit vergehen, bis er endlich kam. Der kgl. preußische Geheimrat Johann Peter Ludewig war der Erste, welcher den Mut besaß, mit den alten Fabeleien zu brechen und der Annahme eines hohen Alters der Stadt entgegenzutreten. Von den Nürnbergischen Historikern wagte zuerst der Altdorfer Professor Johann Christian Siebenkees, sich von der Tradition zu emanzipieren, indem er darauf hinwies, daß Nürnberg ur-

kundlich erst im 11. Jahrhundert vorkomme. Es ist außerordentlich lehrreich, der Schilderung zu folgen, die uns der Verfasser von der Entwicklung der Darstellung der ältesten Geschichte Nürnbergs von der bloßen Sage bis zum Einsetzen objektiv historischer Forschung gibt.

War das erste Kapitel gewissermaßen eine reflektierende Zusammenfassung der Anschauungen anderer über Nürnbergs Ursprung und Alter, so bringen uns die beiden folgenden Abschnitte des Verfassers eigene Ansichten, die er sich durch eine gewissenhafte kritische Prüfung all der einzelnen Fragen auf Grund einer methodischen Forschung an der Hand der Urkunden und der ältesten Baudenkmäler gebildet. Nürnberg begegnet urkundlich zuerst im Jahre 1050. Aber andere Orte der Gegend kommen weit früher vor. Aus einer Urkunde vom Jahre 1021 geht hervor, daß es sich um bayrische Kolonien handelt, die in der Waldgegend nördlich von Nürnberg begründet worden waren. Diese Pertinenzien des großen Könighofes Uraha (Herzogenaurach) werden im Zusammenhang mit dem im Jahre 1007 neugegründeten Bistum Bamberg genannt, mit dem eine erneute rege deutsche Pionierarbeit in den von Slaven bewohnten Gegenden des Frankenlandes einsetzte. Nicht besiedelt aber von den Slaven blieb das damals weit umfangreichere Gebiet des späteren Reichswaldes, das sie auf der Westseite umgangen haben. Als Beweis hierfür bringt der Verfasser eine Urkunde des Bischofs Eberhard von Bamberg (1007—40) bei, in der gesagt wird, daß die Pertinenzien des Hofes Herzogenaurach, welcher den Kanonikern des Bistums Bamberg geschenkt wird, auf der anderen Seite der Pegnitz im Land und Gebiet der Franken gelegen seien. Diese Bezeichnung hat nach Mummenhoff nur dann einen Sinn, wenn man auf der schon früher besiedelten linken Seite des Flusses slavisches Land und slavische Bevölkerung annimmt. Jahrzehnte waren unterdessen vergangen. Ein starker fränkischer Zuzug hatte stattgefunden, und so war naturgemäß von einer ausschließlichen Geltung des bayrischen Rechtes wie zu Anfang nicht mehr die Rede. Und was nun Nürnberg betrifft, so kann es, als dort im Jahre 1050 Heinrich II. auf seinem Eigensitz die Fürsten von ganz Bayern versammelte, um wegen der gegen die in die Ostmark eingefallenen Ungarn zu ergreifenden Maßregeln zu beschließen, nicht plötzlich aus einem Nichts aus dem Erdboden gestampft worden sein. Es muß — und hierin können wir dem Verfasser nur beipflichten — schon eine ansehnliche Größe gehabt haben. So läßt sich gegen den Schluß, den Mummenhoff zieht, daß der Ausbau des Ortes zu einer Burg in die Zeit von 1030—50 falle, nichts einwenden. Das zur Verfügung stehende historische Material läßt eine andere Argumentation als diese nicht zu.

Der zweite Abschnitt war eine Untersuchung rein geschichtlicher Art. Das letzte Kapitel wendet sich dem in dieser ganzen Frage gewichtigsten Baudenkmal, dem Ausgangspunkt Nürnbergs, der Burg zu, die sich auf einem markant aus der näheren und weiteren Umgebung herausschneidenden Felsplateau erhebt. Gerade hier hat sich der Verfasser mit vielen irrigen Ansichten, auch angesehener neuerer Geschichtschreiber, auseinander zu setzen. Er vermag sie sämtlich als unbegründete Hypothesen zurückzuweisen. Anfangs stand auf dem Burgberg nur eine einzige Burg, die auf dem ursprünglichen Königshof erbaute Königsburg. Aber w o sie stand, darüber sind die Ansichten sehr geteilt. Aus einer Urkunde vom Jahre 1270 geht mit Bestimmtheit hervor, daß die Burggrafen damals auf der Burg beim fünfeckigen Turm, der Burggrafenburg, und nicht auf der Kaiserburg saßen. Essenwein nahm an, daß die in den Urkunden erwähnte Otmarskapelle sich auf der Kaiserburg befunden habe und mit der oberen der Doppelkapellen im Heidenturm identisch sei. Schlagend weist Mummenhoff die geschichtliche Unmöglichkeit dieser Hypothese nach, feststellend, daß die Otmarskapelle eins ist mit der Walburgiskapelle. Sie gehörte den Burggrafen, als in deren Bereich gelegen sie im Jahre 1267 bezeichnet wird, und ging im Jahre 1427 mit dem Kauf der Burggrafenburg an den Rat der Stadt über. Später wußte man mit der Bezeichnung Otmarskapelle nichts mehr anzufangen und übertrug diese ohne Bedenken auf die obere Kapelle der Kaiserburg, deren Patron in Vergessenheit geraten war. In Ablaßbriefen aus den Jahren 1471 und 79 wird ausdrücklich gesprochen von der Kapelle des hl. Otmar auf der vorderen Burg zu Nürnberg. Die vordere Burg war die der Burggrafen.

Essenwein sah dann weiter in der Doppelkapelle auf der Kaiserburg ein Mausoleum der Burggrafen, das diese sich etwa von 1170—90 errichtet hätten. Mummenhoff macht dagegen geltend, es sei urkundlich nicht nachzuweisen, daß die Burggrafen je auf der Kaiserburg gewohnt hätten. Diese gehörte vielmehr den deutschen Königen, dem Reich. Er stellt es als ganz ausgeschlossen hin, daß der eine Burggraf gleich zwei unmittelbar nebeneinander gelegene Burgen vom

Kaiser als Lehen empfangen und die größere verhältnismäßig spät habe aufgeben müssen. Urkundlich wird der Beweis erbracht, daß die größere Burg im Westen stets Eigentum und Besitz der Könige und Kaiser gewesen ist, während auf der Burggrafenburg von jeher der Sitz der Burggrafen war. Die Burggrafenburg war die erste und älteste Königsburg, die unter der Hut der Burggrafen stand, welche bis um die Mitte des 12. Jahrhunderts die Bezeichnung „castellani" führten. Als dann späterhin die Burggrafen ihre Macht in bedenklicher Weise erweiterten, erbaute sich der Kaiser als Stützpunkt für seine Bestrebungen zur Erhaltung des Reichsguts eine eigene Burg, die er der Verwaltung eines besonderen Vogtes anvertraute, dessen Amt aber nicht erblich war. Die Erbauung der Kaiserburg versetzt Mummenhoff in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, und zwar in die Zeit Kaiser Friedrichs I.

In dem fünfeckigen Turm sieht Mummenhoff nach Lage und Gestalt einen Wartturm. Er steht an der gewichtigsten Stelle des ganzen Burgbergs, bildete den einzigen Zugang, von ihm und von seiner Festigkeit hing das Schicksal jenes ab. Der fünfeckige Turm ist der Ausgangspunkt der Nürnberger Burg. Im Anschluß an ihn entstand, wie aus Urkunden des 11. Jahrhunderts zu schließen ist, zunächst die Burggrafenburg, die aber, wie im Gegensatz zu Essenwein festgestellt wird, nur von sehr beschränktem Umfang war. Überhaupt läßt sich die Essenwein'sche Rekonstruktion mit den tatsächlichen, den historisch-topographischen Verhältnissen nicht in Einklang bringen.

Um den Gang seiner Darstellung nicht durch wichtige Einzeluntersuchungen in eigenem Zusammenhang unübersichtlich zu machen, hatte der Verfasser davon abgesehen, über Johann Müllners Annalen, über Lochners Meinungen über Alter und Ursprung Nürnbergs, über den fünfeckigen Turm und Graf Konrad von Dornberg Ausführlicheres zu bringen. Er tut dies nun in Form von Exkursen, denen er einige für seine Untersuchungen besonders wichtige Urkunden im Abdruck, zwei Ortsbeschreibungen vom Jahre 1492 und in einem eigenen Abschnitt die Anmerkungen und Erläuterungen anfügt. Daß er letztere für sich brachte und nicht in der zusammenhängenden Darstellung, gereicht der ganzen Arbeit entschieden zum Vorzug.

Das Werk ist der Stadt Nürnberg gewidmet, deren Geschichte dem Verfasser schon so manch wertvollen Beitrag klärender Art zu verdanken hat. — z.

Joseph Braun J. J. Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Erster Teil: Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und der niederrheinischen Ordensprovinz. Freiburg i. B. Herder'sche Verlagshandlung. 1908. XII u. 276 S.

Seinem Buch über die belgischen Jesuitenkirchen, das ich im Jahrgang 1907 unserer Mitteilungen angezeigt habe, konnte der Verfasser schon nach einem Jahr den ersten Band eines Werkes über die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten folgen lassen. Die Vorzüge, welche die Arbeit über die belgischen Jesuitenkirchen auszeichnen, finden sich auch in dem neuen Werke, es beruht auf gründlicher Kenntnis der Denkmäler und der historischen Nachrichten über dieselben. Die Baugeschichte der einzelnen Kirchen wird bis in die ersten Anfänge verfolgt und bei vielen wird die allmählige Entwicklung der Entwürfe an der Hand der in der Nationalbibliothek zu Paris befindlichen Sammlung von Plänen zu Jesuitenbauten verfolgt. Wichtige Nachrichten zur Künstlergeschichte des ausgehenden 16. und des 17. und 18. Jahrhunderts werden gegeben. Die Baubeschreibungen und die stilistischen Analysen sind klar und sachlich, stets hat man das angenehme Gefühl, auf festem Boden zu stehen. Das wichtige allgemeine Ergebnis ist, daß im nordwestlichen Deutschland bis ins 18. Jahrhundert die Gotik der herrschende Kirchenstil war, nicht nur für die Jesuitenkirchen, sondern ganz allgemein. „Die nichtjesuitischen Kirchen sind ebenso selbständige Schöpfungen, wie die gotischen Jesuitenkirchen. Wie diese so verdanken auch sie ihren gotischen Charakter lediglich dem Umstand, daß im Nordwesten Deutschlands für den Kirchenbau noch immer der altheimische traditionelle Stil, die Gotik, maßgebend war, wenn auch mehr oder weniger entartet und entstellt durch ungotische Zutaten."

Das steht fest, und so bedarf denn auch die Frage, ob die frühe Verbreitung des Barocks in Süddeutschland, namentlich in Bayern und Österreich in den konfessionellen Verhältnissen begründet ist, einer erneuten Prüfung. Wir hoffen, daß uns der gelehrte Verfasser in der Fortsetzung seines Werkes die Lösung dieser Frage geben oder doch ihr näher bringen wird.

Schon jetzt hat er uns im ersten Bande von B. Duhr, Geschichte der Jesuiten, in dem von ihm bearbeiteten Kapitel über die Bauten (Bd. 1 S. 636 ff.) einiges Material für das 16. Jahrhundert gegeben. Bezold.

Der schwäbische Schnitzaltar von Marie Schuette. Mit 82 Lichtdrucktafeln in Mappe. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 91. Heft. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1907.

Die vorliegende Arbeit hat sich die Aufgabe zum Ziel gesetzt, an der Hand der in Schwaben erhaltenen Werke die Entwicklung des schwäbischen Altars darzustellen. Der Nachdruck ist dabei auf die Plastik und auf den spezifisch schwäbischen Charakter gelegt. Berücksichtigt wird nur das alte Stammland Schwaben: das heutige Württemberg in erster Linie, Hohenzollern und die angrenzenden Striche von Baden und Bayern, soweit sich dort vollständig erhaltene Schnitzaltäre finden lassen (S. 3). Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Der erste bringt eine das verstreute Material in Gruppen zusammenfassende, systematische Betrachtung, der zweite ergänzt ihn, indem er die Unterlagen für jene für sich darbietet, wobei die Einzelbeschreibungen durch zahlreiche Abbildungen verdeutlicht werden. Es kann nicht geleugnet werden, daß ein solches Unternehmen ein Bedürfnis war, werden doch dadurch festere Anschauungen gewonnen und neue grundlegende Züge für eine einzelne bedeutende Lokalschule eruiert. Es bedurfte eines mühsamen Fleißes und weitgehender Spezialstudien, um das angestrebte Ziel zu erreichen. Die Verfasserin hat es an alledem nicht fehlen lassen, und die Kunstwissenschaft wird ihr hierfür dankbar sein müssen. Jeder, der sich mit Einzelforschungen zur schwäbischen Plastik beschäftigt, wird sich ihrer Arbeit als eines bequem und rasch orientierenden Führers gerne bedienen, und so wird das Werk von bleibendem Wert sein. Es ist reich an guten Beobachtungen und bringt manches schöne Stück an die Öffentlichkeit, das bislang nicht bekannt war. Nicht unwichtig ist die Konstatierung, daß bei der Fertigstellung des schwäbischen Altares im allgemeinen eine Arbeitsteilung zwischen Bildhauer und Maler stattgefunden hat, und daß auch die Fassung der figürlichen Teile meist durch Malerhand bewerkstelligt worden ist. In der Regel verhandelt die Kirchpflege unmittelbar mit den verschiedenen Künstlern.

Dr. Fritz Traugott Schulz.

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1908

der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

Seite

Hans Traut und der Peringsdörffer-Altar. Von Dr. Edwin Redslob. Mit 1 Tafel . 3

Beiträge zur Geschichte der Außenmalerei in Nürnberg. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 2 Tafeln. (Fortsetzung) 10

Deutsche Keramik im Germanischen Museum. Von Walter Stengel. Mit 4 Tafeln 22, 62

Erhard Schön als Maler. Von Dr. Hans Stegmann. Mit 1 Tafel 49

Anmerkungen zur Hirschvogelfrage. Von Walter Stengel 78

Neuentdeckte Arbeiten von Veit Stoss. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 2 Tafeln 89

Beiträge zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks in Nürnberg 1532—42. Von Heinrich Heerwagen 106

Ein spätgotisches Ciborium. Von Edwin Redslob. Mit 1 Tafel 133

J. C. Steinbacher. Von Edwin Redslob. Mit 1 Tafel 137

Über Zweck und Entstehungszeit der sogen. Püsteriche. Von F. M. Feldhaus, Ingenieur in Friedenau 140

Über eine Fortsetzung von Neudörfers „Nachrichten“ und ihren mutmaßlichen Verfasser, den Maler Leonhard Heberlein (1584—1656). Von Dr. Th. Hampe 146

Literarische Besprechungen 44, 83, 127, 162

U. E. Sebald, K. B. Hofbuchdruckerei, Nürnberg

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00456 0484